AMINTORE GALLI

# Estetica della Musica

OSSIA

## Del Bello nella Musica Sacra, Teatrale e da Concerto

IN ORDINE ALLA SUA STORIA






ARNALDO FORNI EDITORE



# PREMESSA

*Col titolo:* " **Estetica della Musica** " *sono apparse nel nostro secolo opere pressochè in tutte le lingue d'Europa, ma quali di pura metafisica riguardante l'arte gentile della melodia, quali, all'opposto, di fisica e matematica applicate all'armonia, quali, infine, di materia esclusivamente narrativa e storica; perciò, sin qui, non si aveva una speciale trattazione il cui oggetto fosse il* Bello *nella musica sacra, teatrale e da concerto: dalla melopea della chiesa latina al corale luterano, dalla canzone univoca al madrigale, dalla innodia liturgica al* motetus, *alla musica rituale, dall'oratorio alle diverse specie di cantata, dall'opera giocosa e di genere a quella seria e al dramma musicale moderno, dalle danze popolari alle più solenni manifestazioni della musica strumentale, ed anche queste in tutti i loro generi; — il presente volume è, conseguentemente, il primo lavoro che raccolga in un tutto argomenti così varî e complessi.*

*Noi riguardiamo la musica un fenomeno dell'umanismo, una plastica udibile sorta dalla idealizzazione dei molteplici stati del sentimento.*

*Come arte, la musica non ha fasi di progresso che fra i popoli civili, ed essa è altrettanto più feconda di bellezza elevata e diffusa quanto più in un paese sono affinati e il sentimento e l'intelletto.*

*Poichè i moti intimi del nostro essere e le intellezioni della nostra mente sono causa onde si origina l'idea musicale, così i nostri studî esordiscono con la nozione psichica dell'uomo, con la teorica delle passioni, ponendo*

*l'*Amore *come punto d'origine dei nostri fatti interni: è una teorica consacrata dai secoli, ma che nella nostra trattazione si rinnova nella virtù dei suoni; — è al-l'*Amore — *il desiderio inesplebile del* Bene, *l'arcana possanza che tutto governa — che l'uomo deve l'intuito dell'ideale, l'incessante aspirare che egli fa ad esso e s'egli giunge a creare le grandi opere d'arte. Passionalità e idealità: ecco Carissimi e Pergolesi, ecco Spontini e Bellini, Gluck e Mozart, Weber e Beethoven, Wagner, Brahms!*

*Dal canto suo, l'ideale ha proprie leggi, e pur queste sono da noi ricordate nei principî del Bello e dell'alta finalità dell'Arte.*

*E poichè la musica si rende sensibile a mezzo di elementi aeriformi, così la teoria psicologica di quest'arte è qui confortata da studî sulla teoria fisiologica e algoritmica della musica stessa: tonalità e ritmo sono oggetto di studî particolari e — crediamo — nuovi.*

*Uno dei lati cui dedicammo tutta la intensità del nostro pensiero è quello là dove intendemmo stabilire la identità fra i rapporti, più o meno omogenei, degli* intervalli *e i rapporti, pur essi più o meno omogenei, delle* misure, *dei* ritmi *e delle* proporzioni *nelle grandi forme della musica.*

*Questa teoria riconsacra fatti artistico-musicali che non ebbero prima d'ora una sanzione positiva ed una applicazione universale.*

*Nella* Morfologia teoretica, — *altro argomento che richiamò tutti i nostri studî, — abbiamo toccato delle ragioni concernenti la metrica, — che, insieme alle leggi dell'accento della poesia popolare latina, fu uno degli elementi primigeni del ritmo: — sono posti i principî fondamentali della condotta musicale e sono studiati i tipi caratteristici di quell'elemento etnico e realista che sono le danze, le quali, dapprima popolaresche, divennero poi aristocratiche e classiche: sono esse che fornirono alla*

*composizione musicale preziosi materiali, andati sempre più idealizzandosi ed astratteggiandosi nella musica pura. Preceduto dai Frescobaldi, dai Corelli e dai Vitali, il grande Bach spaziò insuperato in questa regione del Bello.*

*Di ciascun genere di musica diamo i principî e le basi estetiche: dal religioso al teatrale, dall'intimo al sinfonico, toccando pure i generi intermedi; si discutono le opinioni controverse, emettiamo le nostre, non perdendo di vista l'accordo fra il sentimento e l'intelligenza, i due organi della funzionalità estetica. Posti i principî dei singoli generi di composizione e dei varî stili, passiamo poi allo studio intorno al modo con cui vennero attuati, dimostrando l' influenza delle condizioni intellettuali, d'ambiente e di coltura dei diversi popoli, e come la moda possa traviare, se non per sempre, però temporaneamente, l'arte, così da negligersi il sublime per il deforme!..... Ma l'ideale richiama l'uomo a sè, e l'uomo torna a lui ebbro di divino entusiasmo. È allora che sorgono i genî rivoluzionarî, i restauratori, gli innovatori e le legioni di eroi combattenti negli splendidi tornei per il trionfo della bellezza avvivatrice e immortale.*

*Noi studiamo il Bello dei capolavori di ciascun genere e stile di musica, raccogliendo le ragioni che ne determinarono le forme particolari: — l'influenza esteriore sull'arte e sugli artisti, i fatti morali e i fatti politici, — insomma presentiamo l'estetica musicale in mezzo allo svolgersi degli avvenimenti religiosi, politici, civili ed artistici della società in Europa.*

*L'arte però se oggi risente il malo influsso di un momento nefasto, domani riacquista la propria coscienza e libertà ed appunta il volo verso eccelsi ideali.*

*Le forme della musica si vedranno in queste nostre pagine attraverso le loro fasi storico-evolutive, — si renderanno palesi i varî processi della tecnica ed estetica del comporre, e con questi si schiereranno innanzi agli*

*occhi della mente gli ingegni che più ne favorirono lo sviluppo e il progresso; rettifichiamo errori e pregiudizî, quanto più ci è possibile, colmando lacune e portando nuove cognizioni, dati positivi, seguendo davvicino i fatti della storia, in mezzo alla quale la musica corre spedita rivolta al suo ideale, che, per fortuna degli uomini, assorge ad un'altezza infinita!*

*Abbiamo dedicato a questo lavoro, che, senza vane presunzioni, riputiamo di non dubbia utilità per le scuole, pei giovani musicisti, pei buongustai ed amatori, — ed anche per quanti seguono lo svolgimento del pensiero nell'arte, — tutta la cura che ci era possibile; pure, — anche con le migliori intenzioni del mondo, — nulla di più facile del porre il piede in fallo..... e tanto più là dove meno ci si pensa!..... E perciò chiediamo al cortese che intraprende la non facile lettura di un'opera speciale del genere della nostra, a volerci giudicare da ciò che in questa si possa, per avventura, riconoscere di buono, e non dalle mende, inevitabili nelle opere dell'uomo.*

A. G.

# ESTETICA DELLA MUSICA

## § I.

## PSICOLOGIA

L'uomo. — Sensazione e percezione. — Memoria sensitiva e imaginazione intellettiva. — Piacere e dolore. — Percezioni semplici e percezioni complesse. — Principio unizzante e principio d'associazione — Origine delle idee fondamentali. — Scuola sensista e scuola idealista. — Affezioni e loro fondo comune. — Delle passioni; loro trasformazioni. — Inclinazioni supreme. — Loro categorie. — Triplice ideale dell'uomo: il *Vero*, il *Bello*, il *Bene*.

Il più maraviglioso degli esseri, l'essere per eccellenza — l'uomo — è composto di anima e di corpo, uniti inseparabilmente, sostanzialmente ed esercitanti tra loro una vicendevole azione. Coll'anima, l'uomo è congiunto all'infinito, all'increato, all'assoluto: a Dio; con gli organi, egli ha coscienza di ciò che accade nel mondo materiale.

" L'organismo sensifero — che comprende l'udito, la vista, l'odorato, il gusto, il tatto — è come una tastiera, dice il Tiberghien, che risuona alle impressioni del mondo fisico ed avverte l'anima di ciò che accade al di fuori „.

I diversi agenti naturali: luce, calore, elettricità, ecc., sono ***riducibili*** a una sola forma: a quella del movimento; così il suono ha per origine le vibrazioni dell'aria, le quali, raccolte dal padiglione dell'orecchio, e attraversato il condotto uditivo, vanno a percuotere la membrana timpanica, donde si trasmettono ad un corpo osseo durissimo, detto, dalla figura delle sue circonvoluzioni, ***labirinto***. Questo è ricoperto da una membrana

nella quale immettono i filamenti nervei destinati a condurre le vibrazioni al cervello — stazione centrale del sistema nervoso — dove si produce, finalmente, il fenomeno uditivo, chiamato dai Greci *phonos* e da noi *suono*.

Le sensazioni — *percepite* dal soggetto, dall'*io* o dalla coscienza, mercè un atto supremo dello spirito detto *attenzione* — prendono negli emisferi cerebrali forma distinta e lasciano memorie durevoli. La *memoria* è perciò uno dei fenomeni psicologici ed intellettuali più maravigliosi; essa va distinta in due specie: nella *memoria sensitiva,* o *imaginazione riproduttrice,* e nella *imaginazione intellettiva,* o *imaginazione creatrice.* Nella *memoria sensitiva* è al soggetto presente l'*oggetto* già visto: è una *continuazione,* o *ripetizione,* della sensazione; nella *imaginazione creatrice* le nostre facoltà più elevate distruggono, per così dire, i ricordi sensitivi, e, in virtù di un atto supremo dello spirito, dell'intelligenza pura, la imaginazione crea *nuovi fantasmi* mercè la reminiscenza dei tipi prescelti e trasformati in nuove imagini. Gli è perciò che il Tommasèo non iscompagna la imaginazione dalla memoria e dalla percezione degli oggetti corporei. E aggiunge: " In quanto gli spirituali si rappresentano o vestiti d'imagine o confusi a imagini, o risvegliano per similitudine un'imagine qualsiasi, anche essi esercitano l'imaginazione „. E a proposito della imaginazione e della fantasia, l'illustre estetico non potrebbe esprimersi meglio; ecco le sue parole: " L'imaginazione è elettrico equabilmente distribuito, naturale e necessario elemento del mondo corporeo. La fantasia, elettrico condensato, che negli strumenti atti a rinchiuderlo e a sprigionarlo produce quelle composizioni e scomposizioni mirabili, rovinose o benefiche che sappiamo „.

Le percezioni — imagini scolpite nella nostr'anima — possono essere causa di piacere o di dolore. Non è agevole definire il piacere e il dolore. Secondo alcuni, il piacere è un fatto *negativo,* cioè la *cessazione del dolore;* per altri è un fatto *positivo,* cioè un *atto.*

Nel primo di questi casi — sostenuto da Epicuro, Cardano, da Verri, da Kant — non si spiega il piacere del bello della vista (dei colori), dell'udito (dei suoni), nè si spiegano due piaceri consecutivi.

Nel secondo caso, avvalorato da Aristotile, Descartes, Leibniz, Hamilton, il piacere è un *fatto positivo,* vogliamo dire *l'espressione dell'attività,* il sentimento di qualche perfezione (l'atto di una facoltà): l'attività degli organi, l'attività dell'intelligenza.

Le percezioni sono inoltre semplici e complesse: quelle della musica, ad esempio, sono complesse quanto altre mai, perocchè una partitura, od anche un semplice pezzo vocale col solo accompagnamento di pianoforte, è costituito dei seguenti elementi:

1° Del canto, monodico o polifono;

2° Dell'accompagnamento strumentale, con combinazioni polifoniche e poliritmiche, spesso complicatissime.

E qui vuol essere notato un fatto d'alto momento. Mentre l'anima discerne distintamente i singoli elementi di una partizione musicale, essa ha la maravigliosa virtù di raccoglierli in un'assoluta unità. E ciò è dovuto al principio unizzante, senza il quale non avremmo una imagine musicale, non si sveglierebbero in noi emozioni di piacere o di dolore, e la musica — arte essenzialmente sentimentale — sarebbe un puro giuoco di suoni, una specie di caleidoscopio uditivo, e nulla più.

Il pensiero del poeta — ci si manifesti coi simboli e colle imitazioni figurative del pittore, dello scultore o colle linee dell'architetto — ci parla sinteticamente a mezzo del senso visivo; ma la musica non produrrebbe in noi le sue arcane impressioni, se Dio non ci avesse dotati, oltrechè dell' organo uditivo, della facoltà di percepire, concatenare e aggregare i suoni, e se in noi non esistesse, non altrimenti che per le altre arti, un ricettacolo dove la sensazione si svolge dapprima in percezione e poscia si trasforma in commozione sentimentale, in affetti, richiamando costantemente fatti puramente intellettuali, ed elevando la nostra anima agli

ideali d'ogni perfezione, e cioè: al vero, al bello, al bene, in virtù delle nostre *facoltà sintetiche* e del *principio d'associazione,* pel quale si ha l'unità dell'essere, dell'anima e dell'intelligenza.

Il triplice ideale dell'assoluto è in noi stessi e prova la spiritualità dell'umana natura.

I materialisti si sono provati a impugnare le teoriche degli idealisti, ma nella lunga lotta la vittoria rimase per coloro i quali riconobbero nell'uomo alcune facoltà che non gli vengono assolutamente dalla natura materiale, dall'esperienza, dall'empirismo.

Secondo le dottrine materialiste, o sensiste che dir si vogliano, le nostre idee sarebbero ricavate dalle sensazioni a mezzo di astrazioni, induzioni e generalizzazioni: è la dottrina della *tabula rasa.*

L'anima umana sarebbe, per taluni, una specie di *lavagna* su cui vengono registrati i fatti raccolti dall'esperienza, e dai quali sono ricavate le astrazioni e le generalizzazioni.

Ma questa teoria non ispiega le nozioni — per non dire di altre — dell'*infinito* e dell'*assoluto.*

Per quanto si aggiunga al *finito* il *finito,* mai si arriverà all'*infinito,* che è una pura concezione del nostro spirito; così dicasi del *relativo,* il quale mai potrà condurre all'ideale dell'*assoluto.*

Nè la dottrina della *tabula rasa* spiega il principio sintetico, senza cui sarebbe impossibile ogni sorta di associazioni, di imagini, di idee e di tanti altri fatti intellettuali; la scienza della logica e la scienza della tonalità sarebbero lettera morta; nè, da ultimo, spiega la facoltà suprema del nostro spirito, vogliamo dire la ragion pura.

Gli idealisti, al contrario, ci spiegano — sia pure per via di ipotesi — questi principî supremi, queste profonde nozioni dello spirito umano, e noi non vogliamo privarci della soddisfazione di prenderne notizia, tuttochè siffatte speculazioni tocchino le ragioni trascendenti dell'umana ragione e conducano sul limitare della metafisica, estranea a questi nostri studi.

Le *idee prime,* o nozioni fondamentali, hanno origine nello spirito indipendentemente dall'esperienza. Le principali di queste idee sono: *spazio, tempo, causa, sostanza, unità, identità, infinito, assoluto, perfezione* e le nozioni del *vero,* del *bello* e del *bene:* triade codesta che comprende tutto quanto è o può esistere nello spirito dell'uomo.

Queste nozioni costituiscono il fondo del nostro pensiero.

Il *vero,* il *bello,* il *bene* sono le tre forme dell'assoluto considerato come oggetto dell'intelletto, della imaginazione e della volontà.

Le idee prime, per gl'idealisti, hanno dunque origine nello spirito, indipendentemente da ogni nostra esperienza.

Questa teoria ha preso più forme nella storia della filosofia; le riassumiamo:

1ª TEORIA DELLA REMINISCENZA (Platone).

L'anima avrebbe già vissuto in una vita anteriore, e le nozioni prime, o innate, non sarebbero che il ricordo di questa supposta esistenza.

2ª TEORIA DELL'INTELLETTO ATTIVO (Aristotile).

La sensazione, secondo questa teoria, fornisce la materia della conoscenza, *l'intelletto passivo* ne ricava delle imagini confuse, e *l'intelletto attivo* le proscioglie dal sensibile mercè un'attività superiore.

3ª TEORIA DELLA INNEITÀ, O DELLE IDEE INNATE (Descartes).

Le idee sono nate con noi, e noi le portiamo nascendo siccome orme da Dio impresse nella nostra anima.

Secondo Leibniz, noi abbiamo delle virtualità, o disposizioni, che si risvegliano mercè l'esperienza, e che sono nell'anima ciò che sono le *vene in un marmo,* su cui apparisca abbozzata una figura umana e che il cesello non abbia se non a rendere più chiara e compiuta.

4ª VISIONE DI DIO (Malebranche).

Le nostre idee, o verità prime, non sono che la *manifestazione dell'idea dell'Essere o dell'Infinito,* cui noi siamo naturalmente uniti. Secondo codesta dottrina,

l'uomo non comprende le cose contingenti se non pel loro rapporto con l'Essere perfetto ed assoluto.

5ª Principî a priori (Kant).

È una legge analoga a quella aristotelica dell'intelletto attivo.

6ª Teoria dell'eredità.

Questa teoria fa risalire le esperienze all'origine dell'umanità. È la teoria dell'evoluzione di Herbert Spencer; è, sotto altra forma, la dottrina Platonica della preesistenza, è una trasformazione dell' antico empirismo. Non più il solo individuo, ma l'intera specie è una *tabula rasa*.

Volendo riassumere le teoriche degli empiristi e degli idealisti, si può dire che i primi ricavano le idee dalle sensazioni per via di astrazioni e generalizzazioni, e i secondi da un *fondo di nozioni* che è in noi, che non ci viene dal mondo esteriore e che appartiene unicamente allo spirito.

È dai principî idealisti che si svolse la filosofia soggettiva moderna. Questa cominciò a farsi strada allorchè si scoprì che certe qualità — come i colori, i suoni, gli odori, la durezza, la morbidezza, ecc. (le *qualità seconde* di Loke) — erano *non cose in sè,* ma fenomeni cerebrali; più tardi — con E. Kant — si riconobbero fenomeni cerebrali anche altri fatti (cioè le *qualità prime* di Loke). Queste suppongono così lo spazio, la impenetrabilità, come l'estensione, la forma, la solidità, il numero, la mobilità, ecc. — La riduzione a fenomeni cerebrali si fonda sul fatto che le condizioni delle nostre facoltà conoscitive, le quali sono il tempo, lo spazio, la causalità, ci sono conosciute *a priori.* Da tutto ciò si è poi concluso che l'universo è una nostra rappresentazione, un fenomeno del nostro cervello.

È questo fenomeno, e non la cosa in sè — il così detto mondo obbiettivo — che è conosciuto dalla nostra conoscenza, dall'ipostasi dell'io, dall'anima.

Dunque, per l'uomo il mondo è un'Idea, un' Imagine; di qui l'espressione del grande filosofo della nuova scuola — Schopenhauer — " Il mondo è la mia rap-

presentazione „ — senza giungere però all'assurdo di negare l'esistenza della materia, come da taluni si fraintese.

Il sistema è tuttavia incompleto, perchè — osserva lo stesso Schopenhauer — il mondo non è solo rappresentazione per l'uomo, ma è altresì *cosa in sè,* o, come egli si esprime, " Volontà „.

Il mondo come rappresentazione — il mondo obbiettivo — ha due poli: il soggetto conoscente, puro e semplice, spoglio delle forme della sua conoscenza, e la materia bruta, senza forma, nè qualità.

Ora, soggetto e materia (elementi dei fenomeni) non esistono puri in sè stessi: sono astrazioni. Materia e intelletto sono, per lo Schopenhauer, correlativi indissolubili.

Materia e intelletto formano il mondo come rappresentazione — è il fenomeno di Kant, — dunque qualcosa di secondario.

La *cosa prima* è ciò che appare: intendasi la *cosa in sè,* nella quale noi impariamo a riconoscere la *Volontà.* E questa *in sè* non è nè rappresentante nè rappresentata; essa si distingue assolutamente dal suo modo di rappresentazione. — È la forza vitale, universa, è la persistenza delle essenze, è l'*Amore* nella sua più profonda concezione,

« L'Amor che muove il Sole e l'altre stelle. »

A questo concetto della filosofia conducono gli studi di Descartes, Berkeley, Loke, Kant, cui pose un immortale suggello lo Schopenhauer, l'autore cui s'inspira la filosofia musicale di Riccardo Wagner.

## DELLE PASSIONI

Vivere è sentire; sentire è gioire o soffrire.

Così i psicologi; studiando le sensazioni e le percezioni si riconosce la verità di questo detto.

Nell'uomo esistono degli *istinti,* che non hanno per oggetto se non la vita fisica, e questi prendono il nome di *appetiti;* — se in essi si trasmoda si cade nel *vizio,*

che è contrario al principio che li fa nascere e che ha per iscopo la conservazione dell'essere.

Ma oltre gl'istinti, nell'uomo vi sono pure delle *affezioni*, o *tendenze naturali,* moti dell'animo che l'artista, creatore od esecutore, è chiamato ad estrinsecare con mezzi speciali.

Queste affezioni diversificano secondo l'oggetto, e perciò sono di più specie, ma è da notare che tutte hanno per fondo comune – giusta le teorie di Platone e di Aristotile, così bene esposte da Bossuet e da Janet – l'*Amore* (1). Le svariate forme dell'*amore* sono dette *passioni.* Colla voce *passioni* si intendono gli eccessi delle emozioni naturali. Resta perciò stabilito che le passioni sono una *trasformazione* dell'amore.

Le passioni diversificano inoltre tra loro per le *circostanze,* e cioè secondo che queste agevolano o impediscono l'appagamento di una inclinazione. – " Dato l'amore, dice Bossuet, si vedranno nascere tutte le passioni; tolto l'amore, esse dispariranno tutte „. Per un sentimento innato, l'uomo *odia* ciò che gl'impedisce di conseguire l'oggetto della sua inclinazione.

Di qui due sorta di passioni: *amore* e *odio,* secondo che l'oggetto è considerato *buono* o *malvagio* (attraente o repellente).

Secondo poi che l'oggetto *è* o *non è* da noi *posseduto* nascono diverse altre passioni.

L'amore *in possesso* del suo oggetto si trasforma in *gioia.*

L'anima *innanzi* al male prova una *tristezza.*

La *gioia* è un *piacere* che investe tutta l'anima.

La *tristezza* è un *dolore* che invade l'intero essere.

Assente l'oggetto, in noi non sarebbero nè emozioni, nè passioni, se la imaginazione, mercè un atto della volontà, non lo *raffigurasse* al nostro spirito.

(1) Platone definisce l'amore: *l'entusiasmo del bello, un delirio prodotto nell'anima dall'imagine corporea e visibile della bellezza eterna ed assoluta.* — Malebranche colla sua teoria, da noi accennata, conforta questa definizione. — L'amore, inteso come in Platone, è la base dell'Estetica ideale.

L'amore dell'oggetto assente si trasforma in *desiderio*. Il desiderio è un misto di *piacere* e di *dolore*.

La minaccia di un male fa nascere in noi un sentimento d'avversione. L'avversione è, rispetto all'odio, ciò che il desiderio è rispetto all'amore. *Amore, gioia, desiderio; odio, tristezza, avversione:* questa duplice *trilogia fondamentale,* queste sei passioni primitive sono gli elementi onde si generano tutte le altre (1); per esse si svolge il dramma della vita, non altrimenti che quello della scena: il teatro è per l'uomo ciò che il mondo è per il Supremo Creatore del tutto.

Accennato alle trasformazioni della tendenza fondamentale della nostr'anima (l'amore), dovremmo dire ora delle inclinazioni relative a noi stessi, o *personali* (generosità, orgoglio, superbia, modestia, umiltà, amor della gloria, ecc.); — di quelle che si riferiscono agli altri, o *sociali* (filantropia, gratitudine, simpatia, patriottismo, inclinazioni elettive: amicizia, amore, ecc.); — infine dovremmo accennare pure alle inclinazioni che si rivolgono ad oggetti superiori a noi stessi ed agli altri, e cioè le *inclinazioni supreme* (fra il pensiero e le cose ideali o soprasensibili), ma ce ne passiamo, perchè ne obbligherebbero a porre piede in un campo vastissimo di considerazioni in gran parte lontane dal nostro assunto, e anche perchè queste supreme inclinazioni non sono, in fondo, che altrettante metamorfosi dell'amore.

Ciò che vuol essere notato nelle diverse specie d'inclinazioni è il graduato elevarsi dai *fenomeni fisici a quelli morali,* soprasensibili, e cioè puramente ideali.

Le inclinazioni supreme possono essere divise in tre

(1) L'*ammirazione*, per esempio, è l'*amore* verso un oggetto considerato raro e grande. — Lo *sprezzo* è l'*odio* verso un oggetto tenuto per piccolo o vile. — La *speranza* è insieme l'*amore* e il *desiderio* di un oggetto che non siamo certi di giungere a possedere. — Il *timore* è l'*odio* per un oggetto da cui siamo minacciati, ma senza certezza. — La *sicurezza* è la *gioia* che proviene dall'idea di una cosa futura o passata sulla quale è tolta ogni causa di dubbio. L'*invidia* è un *odio* che dispone l'uomo a rattristarsi dell'altrui felicità, o a godere dell'altrui male. — Il *rammarico* è la tristezza per la perdita di un oggetto. — La *collera* è un *desiderio* che ci spinge a nuocere a chi *odiamo*.

categorie, alle quali l'arte attinge un ordine superiore di elementi estetici, per assorgere alla sua più alta idealità di concezione sono queste:

1ª *Sentimenti intellettuali,* come l'*amore del vero,* i *piaceri del pensiero;*

2ª *Sentimenti estetici e morali,* ad esempio: *l'amor del bene* e *l'amor del bello;*

3ª *Sentimenti religiosi.*

Il sentimento religioso sta al disopra degli altri e tutti li abbraccia. I sentimenti che si rivolgono a Dio sono il *rispetto* (come Essere infinito) e l'*amore* (come Padre degli uomini); questi due sentimenti fusi in uno solo ispirano il sentimento di *adorazione.*

L'uomo mira all'infinito, all'assoluto, alla vita ideale per eccellenza, e le nostre operazioni saranno altrettanto più nobili e degne quanto più si avvicineranno al triplice ideale dell'intelligenza, della volontà e della imaginazione.

L'intelletto può pensare ciò che vuole, la volontà può volere ciò che meglio le piace e l'imaginazione può concepire ciò che le aggrada, ma non lo devono. *La Logica, la Morale* e *l'Estetica* sono le scienze che guidano codeste facoltà al loro proprio scopo, e cioè l'intelletto conduce al *Vero,* la volontà al *Bene* e la imaginazione al *Bello.*

Il *Vero,* il *Bene* e il *Bello* sono adunque i tre oggetti della *Logica,* della *Morale* e dell'*Estetica.*

Ciò posto, veniamo alla teorica del bello siccome base d'ogni estetica trattazione.

## § II.

## DEL BELLO.

Supremo principio del *Bello*. — Scienza che lo studia. — Definizione del Bello secondo Platone. — Leggi del Bello. — Distinzione fra il Bello e l'aggradevole. — Distinzione fra il Bello e l'utile. — Se sieno o no discutibili i gusti. — Che sia il gusto. — Bello assoluto e Bello relativo. — Se il Bello sia un'intuizione del sentimento o un giudizio logico. — Che intendesi per finalità nelle opere d'arte, e se la finalità debba o no avere un fine ulteriore a sè stessa. — Bellezza *aderente* e Bellezza *libera*. — Se il sentimento del Bello s'imponga universalmente e necessariamente. — Definizione del Bello secondo Kant.

L'archetipo del bello assoluto è Dio, ma il bello si diffonde pure, in tutto il suo fulgore, nella creazione ed è imitato liberamente dall'uomo. Da questa imitazione, idealizzata dal genio, ha origine l'arte.

Primamente dunque proponiamoci di svolgere il problema del bello, per trattare poscia quello dell'arte.

La scienza che studia il bello è chiamata dai filosofi moderni estetica, a significare — giusta la scuola sensista del secolo passato — che le emozioni dell'arte hanno origine nella sensazione (1).

Il bello, si riveli nella natura — *l'alfabeto delle maraviglie d'Iddio* — o nell'arte (bello *fisico* e bello *morale*) (2) — *l'alfabeto delle maraviglie dell'uomo,* è sem-

---

(1) Il vocabolo *estetica* viene dal greco *aisthèticos*, addiettivo ricavato da *aisthêtos*, dal verbo *aisthanesthai*, che significa *sentire, percepire*.

(2) La distinzione del bello in *fisico* e *morale* (ideale o spirituale) è pel primo ammessa da Plotino. Egli riconosce il bello anzitutto in ciò che è percepito dai sensi estetici — l'occhio e l'udito, — ma poi nota: « Se ci eleviamo oltre il dominio dei sensi, in una regione superiore, troviamo il bello nelle azioni, nelle abitudini, nelle scienze, e così via ». Nè tal principio si è modificato ai dì nostri; così il Cousin scrive: « L'oggetto del bello può appartenere alla natura sensibile od alla natura intelligibile. È sensibile quando si tratta di un oggetto avente una forma sensibile; è intelligibile quando si tratta di un fatto morale; nel primo caso: la Venere di Milo, il Mosè di Michelangiolo, una Madonna di Raffaello, una Sinfonia di Beethoven, la natura intera; — nel secondo, il racconto di un'azione virtuosa, un atto di coraggio, un nobile ardimento nella scienza ecc. ».

pre il *sensibile* (che ha per elementi o linee, o colori, o suoni) che si trasforma nell'*intelligibile,* imagine intellettuale cui si accompagna un atto della sentimentalità, l'emozione estetica.

Il bello venne definito in guise innumerevoli dagli estetici, perocchè la sua essenza non è di tale natura da lasciarsi racchiudere in un'unica formola letteraria. Però è universalmente ripetuto l'aforismo di Platone (o a lui attribuito): " — *il Bello è lo splendore del Vero* — „ poichè se il *Vero* è principio ed *essenza* di ogni ente, se il *Bene* è il fine e lo *scopo* del *Vero;* il *Bello* ne è il mezzo e le *forme*.

Il bello ha leggi universali che non isfuggirono alle investigazioni dei filosofi, e noi qui vogliamo accennare a quelle di Emanuele Kant (1), salutato, per le sue scoperte filosofiche, il Newton del mondo intellettuale.

Per quanto svariati gli ordini di bellezza, Kant riconosce in essi alcuni caratteri generali compresi nelle seguenti quattro leggi:

1ª Il bello è l'oggetto di una *soddisfazione* (cioè di un compiacimento) *disinteressata;*

2ª *Piace universalmente* e *senza concetto* (2);

3ª È una *finalità senza fine;*

4ª Il bello non solo è l'oggetto di una soddisfazione universale, ma anche necessaria (3).

Ciascuna di queste quattro leggi racchiude un profondo vero, intorno al quale dobbiamo spendere qualche parola.

Il bello essendo l'oggetto di una *soddisfazione,* necessariamente *piace;* e per essere questa *soddisfazione disinteressata,* differenza dall'*aggradevole* e dall'*utile*. Difatti l'aggradevole *piace ai sensi,* ma non tutto ciò che ha

(1) Emanuele Kant nacque a Kœnigsberg nel 1724, dove morì nel 1804. Egli parla del bello nell'opera *Critica del giudizio*

(2 e 3) Questi principi erano stati emessi, anteriormente al Kant, dall'inglese Hutcheson, nel 1725. Altri principi sono di Platone, come quello del *disinteresse* nell'idea del bello.

questo attributo è bello. Chi parla, in senso proprio, di *bei* sapori, di *belli* odori, di un caldo *bello,* di un *bel* freddo? (1).

Tutto ciò che piace ai sensi non essendo necessariamente bello, ne consegue che il *gusto* (del palato), l'*odorato,* il tatto, — sebbene questo possa discernere le proporzioni, che sono elemento di bellezza, — si escludono dai sensi atti a percepire il bello. Sensi estetici sono unicamente la *vista* e l'*udito*. Nè certo basta ad elevare il tatto alla dignità di senso estetico il fatto, citato dal Giovio, e riportato dal Cicognara, di quel Giovanni Gonelli, il quale, benchè divenuto cieco a venti anni, pure non aveva rinunciato all'arte sua, che era quella di plasmare figure in cera.

Dicemmo che il piacere del bello si distingue, oltrechè dall'aggradevole, anche dall' utile. Nel vero, non saprebbesi concepire come, nell'atto in cui la nostr'anima è assorta nella contemplazione delle maraviglie della natura o dell'arte, si possa pensare all'utile o al benessere personale che ce ne può derivare.

Platone osserva che se il bello fosse l'aggradevole, nulla di più bello vi sarebbe dell'oro, che, come si suol dire, è ciò che ruba gli occhi; e che se il bello fosse l'utile, nulla di più bello vi sarebbe degli utensili di cucina, grazie la loro incontestabile utilità. Il Conti ben osserva che il *bello* " s'ammira senza desiderî, appunto al contrario del piacevole, che invece muove appetito. L'amore del bello per sè medesimo è disinteressato; così un frutto *vero* — continua questo filosofo — s'appetisce, un frutto ben *dipinto* lo si ammira, e un bel quadro lo si vagheggia, benchè non isperiamo averne

(1) A tal proposito scrive il Cousin: « Il bello fu detto ciò che è aggradevole. Certo che deve essere tale, ma tutto ciò che piace non sempre è bello. È bello l'odore di un piatto squisito? No, eppure così l'odore come il sapore squisito sono aggradevolissimi. Il piacere di un bacio è bellezza? Così pure un quadro a vivissimi colori non è bello pel solo fatto di questa vivacità, e molti quadri di tinte temperate sono invece vere bellezze. Anzi l' impressione troppo viva dei sensi annienta l'idea e il sentimento del bello. Si finisce perciò a concludere che più grande è il piacere del senso e minore e più lontano è il sentimento del bello ». Adunque: il bello non è incondizionatamente ciò che piace, o l'aggradevole.

il possesso „. E conclude “ disinteressata sempre, pura, sublime, divina in sè l'ammirazione della bellezza; „ al che può aggiungersi essere di tale natura, perchè il sentimento del bello è uno spontaneo slancio d'amore, cui s'abbandonano le nostre facoltà estetiche.

La seconda legge di Kant: “ *Il bello è ciò che piace universalmente e senza concetto* „ racchiude nella sua prima parte un principio che distrugge il troppo ripetuto adagio “ *de gustibus non est disputandum* „. Dire che ognuno ha un gusto particolare, è negare il gusto stesso. Il Ried è nemico capitale della volgare asserzione, perocchè, — come egli ben osserva, — se ciò fosse, si potrebbe dire altrettanto della verità, e in conseguenza si può aggiungere, della moralità, essendo unico il supremo fine del vero, del bene e del bello.

Invece il buongusto esiste, ed è “ quel sentir fine, dipendente da nativa attitudine a farci accorti del *buono* (sono parole del Ghiglione) e quindi del *bello* „. L'Hutcheson osserva giustamente che il gusto del bello è nell'uomo anteriore a qualunque educazione e moda. Se il gusto non fosse in noi, non l'avremmo trovato in alcuna cosa. Il buongusto è posseduto da chi sente nelle arti il giusto punto di perfezione, paragonabile al giusto grado di maturità nella natura: chi lo sente e l'ama, ha buongusto, chi non lo sente, o si appaga di ciò che non lo raggiunge o di ciò che l'oltrepassa, ha gusto corrotto. Epperò ciò che è *essenzialmente bello,* è altresì *bello universalmente,* e si può aggiungere *perennemente,* onde Euripide, per la ragione dei contrarî, ebbe a dire: “ *Ciò che non è bello, non sarà bello mai.* „

Ammessi tali principî, come si spiegano certe diversità di gusto?

Il Cicognara risponde per noi. “ L'educazione, il commercio, la moda, il bisogno, i Governi, la Religione stabiliscono certe *convenzioni,* che tengono luogo di canoni, meno invariabili di quelli che determinano il *bello assoluto,* le quali condizioni sono sorgenti di un altro genere di bellezza e che può esser detta *relativa* „.

E il Conti: " Diversifica il gusto del bello per diverse condizioni d'animo, in gioventù e in virilità, in istato di letizia o di dolore, negli indotti o nei dotti; diversifica per diversità di nazione, fra' Tedeschi o fra gl' Italiani; altresì per differenze di civiltà, e fra uomini civili e barbari. Ora il fatto è vero, ma non può arguirsene che il bello *relativo* contraddica l'*assoluto,* e che un bello assoluto manchi. — Relativo si dice il bello, che variamente si gusta dagli uomini, e assoluto si dice il bello che è perfezione in sè medesimo „. " Il bello relativo poi non contraddice al bello assoluto, perchè quest'ultimo ha infinite varietà; un popolo predilige un dato tipo, un altro vuol un tipo diverso, questo sì (è sempre il Conti che parla), ma i diversi tipi sono tutti compresi nel vasto impero della bellezza, come tutti i mondi sono compresi nello spazio non circoscritto e che tutto circoscrive „.

Nell'antichità Ippocrate e nei tempi moderni Montesquieu, attribuirono al clima grande influenza sulla civiltà e sulle sue manifestazioni artistiche, ma questo non può produrre un divario *essenziale, principale,* ma unicamente *accidentale, secondario.* L'uomo è per l'appunto, fra tutti gli esseri animati, quello su cui il clima influisce il meno. Se esistesse imperiosa e assoluta la ragione del clima, cui da taluni si giunge persino ad attribuire le condizioni di schiavitù degli orientali, non si vedrebbero molti popoli adottare arti, leggi e costumi di altri popoli, come avvenne nei varii periodi dell'umano incivilimento.

Veniamo ora alla seconda parte della testè accennata legge, e secondo la quale, come si esprime Kant, *il giudizio del bello non ha bisogno d'essere preceduto da un concetto,* ed è puramente soggettivo. — La riflessione è un fatto posteriore al giudizio del bello. — Chi pretende per ammirare la bellezza, ad esempio, di un fiore, abbisogni la scienza del botanico? o si debba essere musicisti e poeti per sentire il bello di una sinfonia o di un'ode? od architetto, o scultore, o pittore per compiacersi della bellezza di un edificio, di una statua, di un quadro?

Tutti, scrive Cicerone, senza alcuna pratica o capacità dell'arte, giudicano con un certo sentimento inconsapevole di ciò che sta bene o sta male nelle arti (1). Però, mercè la relazione del bello con la mente umana, possiamo ammirare bellezze di pittura o di musica tanto più, quanto più uno intende l'arte, giacchè allora molto di più si conosce l'ordine di un disegno o di un componimento musicale. Questa osservazione è del Conti, e la si trova pure nei *Pensieri* del Leopardi. — Il Cantoni, a sua volta, osserva, nella bella esposizione ch'egli fa delle teoriche kantiane: " La coscienza dell'*accordo fra la imaginazione e l'intelletto* (2) non si acquista per mezzo di una cognizione o di concetti, ma per mezzo di una vera sensazione, *Empfindung* (3), e cioè per mezzo di un atto interno, che ci fa *sentire* noi stessi internamente ravvivati da certi oggetti, e il nostro intelletto e la nostra fantasia meglio disposti ad un'armonica attività ".

Anche la legge: *il bello è una finalità senza fine,* ha bisogno di essere spiegata.

La *finalità* s'accorda colla nota sentenza di Platone e di Sant'Agostino, raccolta da Leibniz e ripetuta da cento altri, così formolata: *il bello è l'uno nel vario,* appunto perchè per *finalità* s'intende l'accordo delle singole parti coll'idea del tutto; carattere codesto comune tanto alle opere della natura quanto a quelle dell'arte (4).

E il Conti, nel suo aureo libro *Il Bello nel Vero:* " *La finalità* possiamo vederla nelle diverse parti del corpo umano, nei membri di una famiglia, negli individui che

(1) « Omnes enim tacito quodam sensu, sine nulla arte aut ratione, quae sint in artibus recta ac prava, dijudicant ». *De Oratore*, lib. III.

(2) Veggasi più oltre la definizione del bello data da Kant.

(3) Noi diremmo *percezione,* e forse meglio *sentimento,* poichè la voce *Empfindung* esprime appunto sentimento, il sentire, ed applicasi al sentire così fisiologico (per esempio: il *dolore*, il *grato*, il *piacevole,* un sentimento d'amore, d'affetto, di tenerezza, di odio, compunzione, compassione, uno stimolo d'onore, ecc.), e può convenire altresì ad un'opera scritta con sentimento.

(4) Omnis porro pulchritudinis forma unitas est. SANT'AGOSTINO.

costituiscono una società, e così via, elevandoci al concetto di nazione e della umanità tutta quanta „.

Dato un sistema di finalità, questo può indirizzarsi ad un *certo effetto* ulteriore e per conseguenza aver esso un *certo scopo* e un *fine.* Può essere conformato in modo da assicurare la conservazione degli altri esseri ed avere così un *fine esterno,* oppure essere organizzato in guisa da garantire la sua propria conservazione ed avere allora un *fine interno:* nel primo caso è l'utile, nel secondo è la *convenienza* o la *perfezione.* Ma come già vedemmo distinguersi il *bello* dall'utile, così ora lo vediamo distinguersi dalla *convenienza* e dalla *perfezione,* poichè il *bello,* secondo Kant, non ha alcun fine, nè esterno, nè *interno,* a meno che la parola *perfezione* non si impieghi a simbolo *divino,* come in Tommasèo. — La *convenienza* e la *perfezione* sono necessarie a costituire la bellezza, ma non ogni *perfezione,* nè ogni *convenienza* sono in sè *bellezza.* La mancanza di un membro, in un essere organico, può toglierli bellezza, ma non ogni organismo perfetto può dirsi bello perchè perfetto: un edifizio può essere conveniente all'uso cui è destinato, senza che perciò rivesta alcun attributo atto a svegliare nell'uomo un sentimento d'ammirazione.

Tuttavia se la *finalità* del bello è *senza fine,* ove però si consideri che nulla deve mancare di uno scopo ulteriore e supremo, così pure la bellezza potrà essere rivolta ad un fine, ad un'altra mèta. Come vedremo parlando dell'Arte, questa ha per *fine immediato,* o *primo fine,* la bellezza, onde la nota sentenza: " *l'arte per l'arte* „ — ma *l'ultimo suo fine* è il *Bene.*

D'altra parte il Kant non nasconde la sua predilezione *pei versi che esprimono con vigore un concetto morale.* Ed ecco l'*espressione* quale elemento del bello, ed ecco che essa s'impone quale scopo dell'arte; epperò, lungi dal confermare l'apotegma che il bello non debba avere *alcun fine,* noi siamo d'avviso che un fine vi abbia ad essere, e che questo debba innalzar l'uomo a quanto sta al sommo della sua natura spirituale: al *Bene,* inteso nel suo più sublime significato.

E così s'intende il perchè Kant distingua poi due sorta di bellezza. Egli, allontanandosi un po' dal suo principio, e secondo il quale il giudizio del bello non riposerebbe sopra alcun concetto, sopra alcuna rappresentazione di fine, riconosce poi una specie di *bellezza* il cui principio è invece nella conformità ad un'idea: *bellezza* che non basta a sè stessa, e che perciò egli chiama *bellezza aderente (pulchritudo adhaerens),* in opporizione alla *bellezza* libera, ch'egli chiama *pulchritudo vaga:* a questa appartengono i fiori, gli ornamenti, la musica pura, o strumentale, ecc.; a quella l'uomo, gli edificî, le pitture, la scultura, ecc. E perciò, come esempio di finalità, il Conti cita l'uomo, e il Cantoni nel suo studio sulla *Critica del giudizio* di Kant, osserva anch'egli che l'uomo è fine in sè, e perciò ideale di bellezza. E soggiunge: " Egli (l'uomo) ha la volontà e determina colla ragione i proprî fini. L'umanità, a sua volta, è l'ideale della perfezione: — la finalità più alta dell'uomo è la moralità „. Ed eccoci così d'accordo con quanti identificano il bello col buono, e con tutti quei filosofi che considerano l'estetica una morale portata alla sua massima elevatezza, potenza e perfezione (1).

Chiudiamo il commento a questa legge Kantiana colla felice illazione del Cantoni: " Il bello universalmente comunicabile accomuna i pensieri ed i sentimenti fra gli uomini, e così serve ad accrescere e ravvivare gli stessi legami sociali, e quindi, in ultimo, a promuovere la moralità „.

Quanto all'ultima legge Kantiana, ispirata dall'inglese Hutcheson, intesa che sia quella circa l'universalità del giudizio del bello, è agevole comprendere anche questa. Il bello è l'oggetto di soddisfazione estetica *universale*

(1) Kant proclama il Bello il simbolo della Moralità, e tanto nel *Bello* quanto nel *Buono* riconosce proprietà comuni, e cioè: — I. Piacciono immediatamente il primo nella intuizione, il secondo nel concetto; — II. Amendue piacciono senza interesse, benchè il Buono ne produca direttamente uno suo proprio e particolare. — III. Il Bello concilia la *libertà dell'immaginazione* colle leggi dell'intelletto; il Buono accorda il *volere libero* con sè stesso per via di leggi universali di ragione. — IV. Tanto il giudizio sul Bello quanto il giudizio sul Buono hanno valore universale.

e *necessario,* perocchè l'atto che ci mette in grado di giudicare bella una cosa, è di natura — come si accennò dianzi — estetica, e cioè è una funzione dello spirito, è un intuito della coscienza, analogamente alle altre *percezioni,* il vedere, l'udire, il toccare, ecc. S'io vedo una cosa, se odo un suono, se assaporo una vivanda, se mi pungo toccando un corpo cuspidale, se l'olfato gusta un profumo, o se l' udito trova gradevole un suono, un accordo, io ritengo fermamente che ogni altro, fornito di facoltà senzienti, provi la stessa percezione e *necessariamente,* cioè senza potervisi sottrarre, se uomo vero. Nè altrimenti è dei fatti morali. — La sensazione interna che ci fa percepire il bello, segue adunque la legge delle altre percezioni, e il fenomeno è perciò non solo *universale,* ma anche *necessario.* È un fatto che chi giudica bella una cosa — senza aver neppure interrogato altri — intende che ognuno deve associarsi al suo proprio giudizio, supponendosi in tutti un unico *senso estetico.*

Poste codeste leggi, Kant definì il bello: " *Ciò che soddisfa il libero giuoco della imaginazione senza essere in disaccordo colle leggi dell'intelletto* „. — Soddisfa il libero *giuoco* della imaginazione, perchè esso vuole, come questa, la *varietà;* — non è in disaccordo colle leggi dell'intelletto, perchè vuole, come questo, ordine, perfezione e unità. Nè il Tommasèo era d' avviso diverso, allorchè definiva il bello *l'unione di più veri in un solo sentimento.*

## § III.

## DEL SUBLIME.

Che intendesi per *Sublime*, e perchè così denominato. — In che conguaglia e in che diversifica il Sublime dal Bello. — Sotto quanti e quali aspetti può riguardarsi il Sublime. — Come spiegasi la soddisfazione in noi prodotta dal *Sublime di grandezza* (o matematico), e dal *Sublime di potenza* (o dinamico).

Havvi una forma del bello che travalica la comune apprensiva delle facoltà umane, e questa forma prende il nome di ***sublime,*** da ***supra limus,*** al disopra cioè del fango, e, per traslato, delle cose volgari, e in certi casi anche al disopra delle cose terrene.

Fra il bello e il sublime esistono alcuni caratteri comuni: entrambi sono l'oggetto di una *soddisfazione disinteressata,* sì l'uno che l'altro *s'impongono all'ammirazione universale* e il loro giudizio *non ha d'uopo di essere preceduto da un concetto logico*, e questa ammirazione, oltrechè *universale* è pure *necessaria*; finalmente tanto il bello quanto il sublime soddisfano alla *libertà della imaginazione.*

Tali le analogie; vediamo ora le differenze.

Il bello ha sempre una forma determinata, misura e proporzioni facili a scorgersi; al contrario nel sublime sono, apparentemente, assenti e forma e misura: esso è l'illimitato, l'indefinito. Belli i colli della Brianza, i laghi silenziosi e i verdi prati della Svizzera; sublime la catena delle Alpi, l'oceano, il deserto.

Il piacere del bello spira un'aura di serena letizia, un sentimento giocondo e provoca dolci emozioni; il piacere del sublime, per converso, ha in sè qualcosa di grave, di triste, di doloroso: in esso, come ben si esprime il filosofo Janet, l'anima è ad un tempo medesimo *attratta* e *respinta.*

Il sublime non ha, come il bello, il carattere di un puro piacere, di un *giuoco,* ha invece del *profondo,* dell'*opprimente:* è, dice Kant, una specie di *piacere negativo.*

Vi ha di più.

Nel bello trovi un accordo fra la imaginazione e l'intelletto, talchè uno dei caratteri del bello è appunto la sua immediata armonia colle nostre facoltà estetiche; per contro il sentimento del sublime le oltrepassa a dismisura: lo si direbbe un fatto iperestetico. In conseguenza di ciò il sublime sembra in disaccordo colle nostre facoltà d'imaginare e di giudicare, ed anzi il sublime è altrettanto più sublime quanto più fa violenza alla umana imaginazione.

Le nostre facoltà possono essere superate da ciò che è *immenso* e da ciò che è *onnipotente:* onde la distinzione di *sublime di grandezza,* o *matematico,* e di *sublime di potenza,* o *dinamico* (1).

Il *sublime matematico* risiede nell'assolutamente grande, in ciò che eccede ogni facoltà dei sensi e della intelligenza: nell'indefinito, nell'infinito. Nella natura ci destano la impressione del sublime *matematico* il cielo, il deserto, l'oceano, gigantesche catene di montagne; nell'arte il Colosseo di Roma, l'*Infinito* di Leopardi, l'*Inno alla gioia* di Beethoven (nella IX Sinfonia), la *Divina Commedia* dell'Alighieri.

Nel *sublime dinamico* si sostituisce al concetto della *immensità* (associata alla idea di spazio), quello della *onnipotenza:* e qui il concetto dell'illimitato non s'applica più alla *grandezza sterminata,* e cioè *grande sopra ogni comparazione,* come si esprime il Kant, ma alla *forza straordinaria:* forza — fisica o morale — immensa. In questa specie di sublime la natura appare terribile. Ne abbiamo esempi nel mare in tempesta, in un vulcano in eruzione, nello scatenarsi della procella, nello scoppio della folgore, nell' *Ercole* greco, nell'*Inferno* di Dante, nel *Fiat lux* della *Bibbia,* nel *Satana* di Carducci, nel temporale della *ouverture* del *Guglielmo Tell* di Rossini o della *Sinfonia Pastorale*

(1) Il Conti distingue il sublime matematico in *aritmetico* e in *geometrico:* il primo è quello dei numeri, come « l'infinita serie dei tempi e l'indefinita serie degli atti; il secondo è quello degli spazi, e riguarda l'estensione indefinita, e in essa un procedere di moti e di pensieri ».

di Beethoven, nel salmo Marcelliano *I dardi lor scattarono,* e in non poche altre creazioni del genio.

L'emozione del sublime matematico ha, per la imaginazione, dell'opprimente, è un dolore pei sensi dominati (oppressi) da ogni lato, ed è invece un compiacimento per la ragione, che vi trova il simbolo delle sue proprie idee d'*infinito,* d' *immenso,* d' *assoluto.* Invece, l'emozione suscitata dal sublime di potenza è di alto terrore.

Questa teoria, che fonda il sentimento del sublime sul *terrore,* è di Burke. Tommasèo la combatte; ma Kant dimostra come il primo ben si apponga, e prova come il sublime, sebbene terribile in sè, non debba esserlo per noi. Il sublime di potenza nella natura non consiste tanto nel sembrarci essa terribile, quanto nell'infonderci che essa fa, insieme ad un sentimento di *sacro terrore,* anche quello della nostra personalità morale, che nulla ha a temere dalla natura in rivoluzione. " È dessa in tal caso — come si esprime Janet — il *simbolo* di questa nostra personalità „.

Ed ecco la ragione per cui il Vernet, — come narra il Cousin, — nel colmo della bufera, facevasi legare ad un'antenna della nave su cui attraversava l'oceano, per godere, nella sua anima d'artista, il sublime spettacolo della natura in rivoluzione, e sulla quale dominava imperterrito lo spirito di questo gagliardo poeta della tavolozza.

Il Conti accenna ad un terzo modo di sublime, procedente dall'essenza delle cose, dal mistero del maraviglioso. Anche in Longino troviamo un'idea uguale, allorchè egli chiama appunto sublime *ciò che dà a pensare.* Tal carattere s'applica difatti ad ogni sorta di sublime.

Chiudiamo questa breve teorica sul bello e sul sublime assegnando al primo il regno del limitato, e al secondo quello dell'illimitato; solo in quest'ultimo abbiamo il simbolo delle più alte virtù, del massimo bene, il quale si immedesima nel concetto dell'Essere Supremo, da cui muove e si ispira ogni idea del giusto, del buono e del bello.

## § IV.

## DELL'ARTE.

Che intendesi per Arte. — Arti belle. — Arti visive e arti uditive. — Come esordisca l'Arte. — Del *Realismo*. — Se questo basti alle aspirazioni dell'anima umana. — Dell'*Idealismo*. — Come si crei — Se la nuda realità e il deforme possano intervenire nell'arte bella. — Che intendesi per *Classicismo* e *Romanticismo*. — Loro corrispondenza coi caratteri del bello e del sublime. — Esemplificazioni tratte dalla poesia, dalla musica ecc. — Nel sublime l'unità non osservata, l'ordine occulto. — Del *Fantastico*.

La duplice idea del bello e del sublime scende dalle regioni del mondo intelligibile in quello del mondo sensibile per virtù dell'Arte.

Per arte s'intende l'insieme dei mezzi, o processi, così ideali che organici, mercè i quali l'uomo sveglia in altri il sentimento del bello.

Escluse dalle arti belle le arti manuali — come quelle che si valgono più della mano che non dello spirito, — gli antichi riconoscevano per le prime le seguenti, racchiuse in un verso singolare:

" *Lingua, Tropus, Ratio, Numerus, Tonus, Angulus, Astra* „ (Grammatica, Rettorica, Filosofia, Aritmetica, Musica, Geometria, Astronomia).

Pei moderni, arti belle sono la Musica, la Pittura, la Scoltura, l'Architettura, la Poesia, l'Eloquenza e la Coreografia. Secondo il Montégut, la Musica è l'arte moderna per eccellenza, l'*arte del XIX secolo;* pel Lémoine, pel Cousin ed altri, sovrana delle arti belle è la Poesia, grazie la precisione del suo significato e il suo scopo più direttamente morale e civile di quello d'ogni altra manifestazione estetica.

Le arti belle, a loro volta, si dividono in visive, o del disegno: pittura, scoltura, architettura, e in *uditive:*

oratoria, poesia, musica. Le prime esercitano la loro potenza nello spazio, le seconde nel tempo. Mediana fra esse è la danza (la coreografia), come quella che si manifesta simultaneamente e nello spazio e nel tempo.

Gli antichi Greci distinguevano le arti in " *pratiche* „ e in " *musiche* „; le pratiche, quelle compite in sè, senza ulteriore azione dell'uomo artista; le musiche, quelle che hanno bisogno di un'azione, ossia di *esecuzione*.

Le arti belle, quali più e quali meno, hanno tutte i loro tipi nel mondo fisico, salvo l'architettura e la musica, che sono arti essenzialmente ideali, e che della natura non imitano, come si vedrà in progresso di questi studî, se non i *modi* e le *leggi*.

Ma anche per queste si può dire " *ex nihilo nihil* „.

Infatti l'architettura ripete dalla natura la facoltà visiva, il senso delle simmetrie, l'idea della vôlta, delle colonne (1), la pietra, il ferro, i legnami; — e la musica deve alla natura il senso uditivo, l'organo vocale, il senso tonale, il senso ritmico, il fenomeno fisico armonico.

La danza, uno degli atti più istintivi dell'uomo, dal canto suo le fornisce lo schema dei ritmi periodici, e, per imitazione analogica, la plastica delle frasi, dei membri dei periodi, dei periodi interi e della forma complessa della strofa. La forma astratta della simmetria riceve poi dalla parola il senso determinato e dalla nota l'elemento ideale, vago, indefinito. Pel che Victor Hugo ebbe a dire, parlando della musica: " *Elle est la vapeur de l'air; elle est à la poésie ce que la rêverie est*

(1) La vôlta e l'architrave poterono esser imaginati alla vista delle grotte naturali, dei chioschi bizzarri delle foreste; le colonne dagli alberi, dalle stalattiti. Vitruvio stabilisce una specie di rapporto metaforico tra il corpo umano e la colonna. L'ordine dorico — secondo questo famoso architetto dell'epoca augustea - procederebbe dalla conformazione del corpo dell'uomo; il jonico da quello della donna, e le volute del capitello jonico procederebbero dall'acconciatura del capo di essa. Ma l'imitazione del corpo umano, nell'architettura, va intesa come un'applicazione astratta dei principî d'ordine, di simmetria e di proporzione di cui il nostro organismo non somministra all'architettura che un modello affatto speculativo.

*à la pensée, ce que le fluide est au liquide, ce que l'océan des nuées est à l'océan des ondes* „.

Una bella definizione dell'arte la si legge in Proudhom: " *L'art* — così egli lasciò scritto — *est la liberté même refaisant à sa guise, et en vue de sa propre gloire, la phénomalité des choses exécutant des variations sur le thême concret de la nature* „.

I primi conati dell'arte, e persino della musica, ad onta della sua alta idealità, furono di genere realistico: la musica primitiva non era che una imitazione dei fenomeni uditivi della natura (1).

L'imitazione del reale è senza dubbio un importante elemento d'arte; e difatti la fedele imitazione di un oggetto visibile ci procura un certo grado di piacere; di qui la scuola del *realismo*. Ma non tutte le arti hanno tipi fisici da imitare in guisa che da essi emani il fulgore del bello, se prima questi non sieno abbelliti dall'arte. E poi non tutto il reale si manifesta con forme esteriori e particolari, talchè nella sua riproduzione è giocoforza attenersi, più che ad altro, alla forma, al colorito, agli accidenti, senza poter compenetrare l'essenza intima dell'oggetto.

È giusta l'osservazione di Hegel allorchè scrive che negli animali, e persino nell'uomo, il principio interiore — l'anima del bello — è invisibile, perchè nascosto sotto gli organi materiali. Nè il carattere dell'uomo si manifesta interamente nella sua realità, e nella sua complessità psicologica, in un solo momento, ma gli abbisogna una serie di atti successivi e determinati per mostrarsi nel suo vero essere morale. A questi principii — desunti dallo Janet — sembra contraddire lo Schopenhauer, là dove segue Jacob Boehm, autore del libro "*De signatura rerum*„.

(1) I selvaggi dell'Africa hanno anch'essi i loro concerti! Numerosi filarmonici, dal color d'ebano, imitano sui corni, flauti, tamburi e sulle conchiglie sonore le grida degli animali della foresta, i rombi vulcanici, i fenomeni meteorologici, quali la pioggia, gli uragani. Musica spaventevole, invero, ma non diversa dalla spaventevole barbarie di quei popoli.

Pel Boehm nulla vi ha nella natura che non esprima esteriormente la sua forma interiore. — Tutto ha una bocca per rivelarsi da sè solo. — È il linguaggio della natura, pel quale ogni cosa esprime la sua essenza, narra e rivela sè stessa. — Ogni cosa reca la rassomiglianza di sua madre, che le ha dato l'essere e la volontà come carattere.

Ma contraddizione non v'ha, avvegnachè lo Schopenhauer ammetta abbisogni agli artisti, per la rappresentazione degli animali nel loro stato naturale di libertà e sanità, la contemplazione obbiettiva delle loro forme *complesse* e *maravigliose, dei loro atti e delle loro attitudini:* una lezione, feconda d' insegnamenti, attinta al grande libro della natura.

Il piacere poi che ci procura l'esatta riproduzione di un oggetto, non va scambiato colla emozione estetica, ravvivante le potenze della psiche umana e di tanto superiore al semplice piacere destato dalla imitazione obbiettiva. L'arte vera, libera come il genio che la crea, perfettibile all'infinito, non esisterebbe senza quella maravigliosa facoltà che abbiamo denominata imaginazione creatrice, mercè la quale l'oggetto della sensazione subisce una metamorfosi maravigliosa ed assume una nuova sembianză, che è di puro dominio dell'arte e della fantasia. La imaginazione creatrice presceglie fra i tipi del mondo reale quanto essi hanno di bello, e rifiuta tutto ciò che non sia di natura estetica ed atto a creare un nuovo tipo, non bastando il bello reale e la fedele imitazione della natura agli inesplebili desideri dell'anima umana, i cui ideali oltrepassano infinitamente i limiti della vita corporea. Negando questa nostra aspirazione, si negherebbe ogni causa, ogni legge di progresso artistico, cooperatore di civile ed ètico perfezionamento. Anche quello spirito spregiudicato, ma di tempra eminentemente artistica, che era l'autore del *Decamerone,* riconosceva nell'uomo il bisogno di elevarsi al disopra del mondo reale, e ne dava codesta ragione: " *Non bastandovi* — sono sue parole — *le bellezze che dalla natura concedute vi sono, ancora, con maravigliosa arte, quelle cercate d'accrescere* „.

Dopo cinque secoli, il Taine avvalorava tale concetto colla sentenza: *La nature délaye la beauté, l'art la concentre.* Epperò l'intento dell'arte è di manifestare il carattere culminante, preciso ed essenziale più perfettamente che non fanno gli oggetti reali. È da questo principio, fecondato dalla ispirazione del genio, che escono i tipi singolari di un Amleto, di un Tartufo, di un Jago, di un Calibano, di un Don Marzio, i quali non ritraggono di certe passioni umane che i caratteri più spiccati, prosciolti da tutto ciò che nella vita reale potrebbero avere di accidentale e di insignificante.

Adunque, lo spirito umano non trovando nel mondo reale quel grado di bellezza verso cui lo sospinge una forza ignota, e non trovando sopratutto nelle realità materiali del mondo fisico il piacere della libertà della imaginazione creatrice, esso cerca l'obbietto delle sue aspirazioni più in alto: le armonie degli ideali, glorificate dal filosofo d'Egina, solo allora vibrano nell'anima commossa dall'entusiasmo del bello, e la inalzano a quella sfera dove i fantasmi dell' arte splendono dell'eterna luce dell'ideale divino.

Tuttavia, come non si neglige l'organismo materiale a tutto favore dello spirito, ma sì all'uno che all'altro si concede quanto loro spetta, perocchè lo spirito senza la materia non potrebbe nè essere nè agire — come si esprime Goëthe, — così il *realismo* non va sacrificato tutto quanto *all'idealismo,* ma entrambi possono accrescersi scambievolmente la loro azione ed efficacia artistica. È quanto vediamo in Omero, in Teocrito, in Sofocle, in Aristofane, in Plauto, i quali seppero realizzare tale connubio mettendo, accanto a personaggi eminentemente ideali, esseri affatto reali, non altrimenti di ciò che fecero, alla distanza di molti secoli, Shakespeare, Goëthe, Schiller, Victor Hugo, ecc.

La letteratura è infinitamente ricca d'esempi in cui si incarna il dualismo qui accennato. I becchini del cimitero d'Elsenora, quale realtà! E quale idealità Amleto, Ofelia! E Margherita: amore e fralezza, sacrificio ed espiazione: realtà di ogni giorno; Faust ritrae *del*

*vero,* ciò che ha di lubrico questo personaggio, ma quant'altro lo caratterizza, è ideale.

La stessa vita nostra si piace, oltrechè di realità, di idealità. Che sarebbe l'uomo senza un ideale di religione, di patria, di carità? — Ma va pure soggiunto, che sarebbe altresì l'uomo senza i suoi istinti, senza le sue passioni? In questo *microcosmo* — così venne chiamato l'essere per eccellenza — non si riflettono gli antagonismi dell'universo fisico, dei quali l'uomo potrebbesi dire non solo un organismo che li risente, ma altresì che li riproduce, benchè sotto altri aspetti?

Conchiudesi perciò che la vita umana non è nè tutta sensualità, nè tutta spiritualità; nè in terra tutto è buono, nè tutto è male: vi ha dell'uno e dell'altro, e l'arte si basa appunto sui contrasti fra questi elementi.

Fu benissimo detto: " Chi non vede che il solo bene, non vede che con l'occhio destro; — chi non vede che il solo male, vede solo coll'occhio sinistro „.

Victor Hugo, accanto a personaggi realisti mette esseri eminentemente ideali, sia sotto l'aspetto fisico, sia sotto l'aspetto morale. Egli ebbe innumerevoli imitatori in ogni nazione. Quanto ad alcuni altri: Flaubert, Zola e seguaci, costoro si piacciono di far prevalere, direbbesi, il brutto reale sul bello ideale, mirano più a dipingere che ad istruire ed a moralizzare. " Forse, — fu argutamente osservato, — essi mancano dell' occhio destro „.

Il sistema del realismo esclusivo apparve e scomparve più volte dalla scena dell'arte, e sempre per legge di reazione.

Essendo il realismo la *traduzione della natura,* colle continue riproduzioni l'artista altera il tipo genuino e lo falsa. Ma il bisogno di tornare al vero, alla natura, non alle copie, cagiona il rinfocolarsi della scuola realista, e gli è allora che si spiega il vessillo *dell'arte vivente* (Courbert), della *sincerità nell'arte* (Champfleury).

Mercè questa reazione, i vocalizzi di Otello e di Desdemona dell'opera di Rossini si trasmutano nella drammatica semplicità e nella schiettezza d'espressione dei

canti di Otello e di Desdemona della penultima opera Verdiana. L'eccesso del realismo condusse invece alla declamazione Wagneriana.

Ma avvi un realismo ben inteso, sano, estetico: è l'idealismo di Platone, di Parmenide, di Leibniz, di Proudhom. Per gli artisti di questa scuola non sono più capolavori insuperabili i famosi grappoli di Zeusi, ai quali volavano gli augelli per farne loro cibo, nè la favoleggiata pernice di Protogene, cui s'appressavano curiose, così narrasi, le pernici viventi, ma la Venere che lo stesso Zeusi pingeva, ispirandosi al fulgore delle più leggiadre fanciulle agrigentine, o il Giove o la Minerva che Fidia scolpiva non copiando alcun modello materiale, ma il tipo che incorporeo splendeva nella sua mente d'artista ispirato. E Raffaello rispose, a chi il richiese donde avesse ritratti i tipi di alcune sue madonne, di aver seguìto una *certa idea,* che gli balenava alla fantasia come luce d'amore e raggio d'immortale bellezza.

Alla concezione dell'ideale perviene l'artista coll'eliminare dal bello naturale, che si presenta ai sensi, ogni elemento eterogeneo, insignificante o volgare; è questo un processo che lo Janet chiama di *purificazione;* l'imaginazione, a sua volta, trasfigura questo oggetto in una forma eletta, la quale viene poscia *glorificata* dal genio. Così si vede che l'oggetto dell'arte non è il reale, ma il *vero,* e questo vero lo si riconosce dovunque sia tolto dalla realità quanto essa ha di accidentale, d'insignificante, di volgare, insomma eliminando tutto ciò che è contrario all'idea dell'oggetto medesimo.

Come si è detto, il *reale* non va escluso se non quando sia insignificante, volgare; ma ogni realità che ha un senso può essere compresa negli elementi estetici dell'arte. E non solo il reale non insignificante, non volgare può accettarsi nell'arte, ma anche il *brutto* (vogliamo dire ciò che è contrario all'idea del bello), e questo a scopo di *contrasto.* Quanto non si accresce il fulgore della *virtù* opposta al *vizio?* Il concetto di redenzione, svolto nei drammi di Victor Hugo, è appunto una divina scintilla che s'accende al contatto del *bello*

col *deforme;* bellezza e deformità, fisiche o morali, ciò non cangia la tesi.

" Ogni vita — diremo con Mazzini, nel suo studio sullo Shakespeare francese — ha l'impronta di Dio, e quanto esiste è santo o può diventarlo „. E così pure il *riso,* questa commozione suscitata dall' improvviso ridursi in nulla di un' ansiosa aspettazione — come lo definì Kant, — quel riso che tanto spontaneo prorompe in Aristofane, in Plauto, in Molière, in Goldoni, in Paisiello, in Cimarosa, in Rossini, — è un elemento estetico di grande momento: esso eleva la bellezza dei personaggi della commedia e li fa degni di sedere al convito delle Grazie e dell'Armonia.

Gli estetici sogliono distinguere l'arte in due sistemi: il *classico* ed il *romantico.*

Per alcuni, il carattere del *sistema classico* consiste nella ricerca dell'*ideale,* e il carattere del sistema *romantico* è la pittura del mondo *reale;* quello, secondo essi, si limita ai tratti *generali* ed *universali,* questo invece vuol tratti *individuali* e *particolari.* Secondo questo principio, il sistema *classico* avrebbe per oggetto l'uomo di *tutti i tempi,* il sistema romantico, per converso, un *certo uomo,* vestito di panni, con gli *usi,* le *abitudini* e i modi caratteristici del suo tempo: la *toga* nella Roma dei Cesari, il *frak* tra noi; la parrucca incipriata ai tempi di Luigi XIV, il codino ai tempi di Luigi XVI: ai consumatori di cioccolato succedono i consumatori d'assenzio!

Ma tale definizione è inammissibile.

Non è chi non veda che in questo modo si prende l'*accidente* per l'*essenza.* Edipo, Aiace (se fosse buona codesta teoria) dovrebbero essere due tipi più ideali di Amleto e di Faust, ma chi sostenesse ciò, non meriterebbe gli si ragionasse seco.

E il Duomo di Milano, colle sue innumerevoli guglie, ergentisi al cielo, direbbesi ad additare al pensiero le vie dell'infinito, questo maraviglioso monumento della Fede e del genio umano, ha qualcosa di più reale del Panteon d'Agrippa e del Partenone d'Atene? Che dire

poi della musica? In che, di grazia, sono più ideali Haydn, Mozart e Boccherini di Beethoven, di Schubert e di Schumann?

E questo secondo triumvirato della musica accademica, in che è più reale del primo? Così si può dire di Omero rispetto a Dante, di Raffaello rispetto a Rembrant. E il Janet chiede, nei suoi studî su questo argomento: " Che vi ha di meno reale e in pari tempo di più poetico di *Ruy-Blas* e di *Ernani?* „

Adunque, non ci sembra potersi confondere il *romanticismo* col *realismo.* Vi ha, è vero, del realismo nel romanticismo, ma è il lato secondario e contingente. Il romanticismo ha un ideale, come ha un ideale il classicismo, ma l'ideale dell'uno non vuol essere scambiato con l'ideale dell'altro.

Ciò posto, nasce la domanda: Qual è dunque l'ideale del classicismo e quale l'ideale del romanticismo? I caratteri che distinguono le opere appartenenti al sistema classico e i caratteri proprî all'arte romantica corrispondono, secondo i principî da noi seguìti, i primi ai caratteri che informano il *bello* e i secondi ai caratteri che informano il *sublime.* Si disse che il bello ha sempre una certa forma, misura e proporzione, e che, al contrario, il carattere del sublime è l'illimitato, l'indefinito, ciò che trascende la nostra comprensione: la via lattea nel cielo, la nave che si perde nei lontani orizzonti del mare, l'aquila che s'alza a volo sì da sembrare un punto impercettibile nello spazio immenso.

I due caratteri si trovano, difatti, l'uno nell'arte classica, l'altro nella romantica, e ciò rendesi evidente per chi compàri ad esempio l'*Illiade* colla *Divina Commedia,* le tragedie di Sofocle coi drammi di Shakespeare, le tele del Luini e del Perugino coi grandi quadri di Raffaello, del Rembrant, di Tiziano e di Guido Reni: Boccherini con Marcello, Haydn, Mozart e Rossini con Beethoven, Schumann e Wagner.

Il piacere del bello è in sè puro, semplice, ha del soave e spira un'aura di grazia ineffabile; il piacere del sublime, per contro, è, come si disse, *negativo,*

poichè in esso si insinua un senso di dolore. Al primo corrisponde quel carattere di serenità e di felicità che Hegel e Schiller riconoscono quali caratteri essenziali del bello; — al secondo corrisponde l'arte romantica, la quale manca di questa serenità, di questa lietezza: essa è agitata, convulsa e spesso straziante. — *Amleto, Macbeth, Re Lear, Faust,* la *Nona Sinfonia* di Beethoven, svegliano nell'anima una profonda commozione di dolore, e quale non produce nessuna opera classica, neppure l'*Edipo re,* sebbene così tragico e così commovente. Più grande e più potente della natura umana, osserva a ragione il Janet, che seguiamo in questa bella teoria, negli antichi è il *Fatum,* innanzi al quale l'uomo piega il capo e si chiude nel silenzio della propria rassegnazione. I classici, quali Omero e Virgilio, Raffaello e Tasso, Mozart e Rossini sono sempre velati e temperati nella pittura del dolore, e perciò — fu ben detto — essi sanno muoverci al pianto senza farci soffrire. Non è così dei romantici: questi dipingono il dolore in sè stesso, nella sua profondità psicologica, nel suo divino significato e in tutto il suo imperscrutabile mistero.

Infine, mentre il bello è l'accordo della imaginazione coll'intelletto, e il libero giuoco delle facoltà estetiche dell'uomo, il sublime mette in lotta fra loro la facoltà del giudicare e quella dell'imaginare.

Nell'arte classica si manifesta pure, come nel bello, un'armonia ammirabile fra il pensiero e la forma, perfetta unità fra l'uno e l'altra, ma nell'arte romantica invece l'idea non giunge a trovare, pel suo carattere indefinito, una forma precisa: l'arte romantica accende l'imaginazione, suscita i più vivi affetti e toglie l'uomo da ciò che può richiamargli la vita reale, la prosa in cui si agita necessariamente il suo essere nella vita quale è ogni giorno vissuta. " È l'accordo della imaginazione coll'intelletto che ha dato origine alle regole della unità nell'arte classica, mentre è il bisogno di un'espressione più variata, più ricca, più intensa e profonda che ha rotto nell'arte romantica questa unità, distruggendo insieme quell'armonia fra l'intelletto e la imaginazione che co-

stituisce uno dei caratteri essenziali del bello „ (1).

Al sommo dell'ideale romantico sta, da ultimo, un genere speciale d'arte denominato il *fantastico,* ed è quello in cui la imaginazione ha la parte principale, e i personaggi, gli avvenimenti e i sentimenti sono tolti fuori del mondo reale.

Il dominio proprio del fantastico è il ***soprannaturale,*** cioè quella specie di maraviglioso riguardante certi fatti, dei quali sono ignorate le leggi, e che non abbiamo più la ingenuità di attribuire — come facevano gli antichi — ad essenze invisibili.

Il fantastico ha per elementi ordinari i presentimenti, i sogni, le allucinazioni, il ritorno alla vita dei trapassati, la follia, l'azione dei narcotici sulla intelligenza, le apparizioni di spettri, le traveggole, le supposte relazioni fra i morti e i vivi, le superstizioni, le leggende, le influenze misteriose, le coincidenze inesplicate, i fenomeni della telepatia, le apparenze della vita nelle cose inanimate, le intenzioni negli esseri privi di volontà, l'istinto che prende il posto della ragione e il caso quello della Provvidenza.

Il fantastico suol essere distinto in due specie: quello che commuove e quello che diverte; questo domina nei racconti orientali ed ha ispirato a Shakespeare alcuni dei suoi capolavori: *Il sogno d'una notte d'estate,* la *Tempesta;* l'altro ispirò a Burger le sue ballate, a Goethe il *Faust* e diè vita al *Manfredo* di Byron ed al *Freischütz* di Weber.

(1) Paul Janet: *Traité Élémentaire de Philosophie.*

## § V.

## GENERALITÀ SULLA MUSICA.

Dei mezzi di esternare gli stati di coscienza. — Linguaggio fisionomico; linguaggio d'azione; linguaggio uditivo. — Parola e musica. — Definizione e natura dell'arte musicale. — Musica imitativa, descrittiva ed espressiva. — Del *color locale*.

Le diverse inclinazioni dell'uomo, le loro metamorfosi in passioni e in sentimenti i più elevati, o in altri termini, tutti i nostri stati di coscienza possono essere manifestati in più guise.

Il mezzo mercè cui comunichiamo agli altri questi sentimenti, di qualunque natura essi sieno, è detto *linguaggio.*

Il linguaggio può essere *fisionomico* (movimenti dei muscoli del viso) e *d'azione* (movimenti delle membra o gesti): l'unione d'entrambi costituisce la *muteôsi,* la quale — idealizzata dall'arte — si trasforma nella *mimica,* sia questa accompagnata — come nei coreodrammi — o non lo sia — come nella pantomima — dalla *danza,* esterna manifestazione dei fenomeni intimi e delle emozioni dell'uomo.

Ma in noi havvi ben altra idoneità a tradurre in forma sensibile le imagini dello spirito e i fenomeni del sentimento: e questa idoneità è la *parola,* colla quale l'uomo può non solo manifestare agli altri i propri pensieri e i propri sentimenti, ma altresì elevarsi dalle imagini del mondo concreto alle più sublimi astrazioni dello spirito.

Certo che fu mestieri dell'opera continua e progressiva di innumerevoli secoli innanzi si fosse formato ciò che oggi intendiamo per una lingua, e che dapprincipio, e cioè ai tempi dell'infanzia dell'umanità, gli idiomi dovettero consistere non in altro che in semplici escla-

mazioni, interiezioni, grida, gemiti (linguaggio delle emozioni), in monosillabi e in espressioni onomatopeiche affatto rudimentali.

Insomma si potrebbe dire che il linguaggio fonetico primitivo non fosse che un embrione di musica, appunto come quello che era un linguaggio essenzialmente affettivo.

Affrettiamoci però a dichiarare che siamo ben lontani dal pretendere di penetrare il mistero della evoluzione del linguaggio umano: è da rammentare che gli antichi simboleggiavano la natura sotto forma dell'Iside velata!

Si può cionullameno ammettere che gli elementi del linguaggio (esclamazioni, interiezioni, onomatopee) siensi trasformati di conserva colla evoluzione dello spirito umano. Col trascorrere dei secoli, i progressi dovettero essere tali che la parola non fu più il semplice simbolo dell'oggetto ma divenne la sintesi del pensiero, dei sentimenti; essa così si prestò alle classificazioni ideologiche, si fece strumento d'astrazioni e la mnemotecnica del pensiero e del sentimento.

Ogni parola è difatti la collezione di più idee, è un mezzo di abbreviazione e di semplificazione; — colla parola si analizza, si sintetizza, e, ciò che tanto importa, si ricorda: onde il *sapere;* e *sapere,* dissero Platone e sant'Agostino, *è ricordare.*

E colla parola si trasformò ad un tempo, e dopo aver vissuto per lunga pezza congiunte entrambe in un legame intimo, la musica (essendo entrambe provocate dalle stesse cause; già da tempi immemorabili l'una è il linguaggio *determinato* e l'altra il linguaggio *indeterminato,* o indefinito, ed essenzialmente emozionale) (1).

" La musica è l'arte di combinare i suoni in guisa aggradevole all'udito „. Così Rousseau, nel suo celebre

(1) I fenomeni psichici si svolgono dall'imagine della sensazione ad un'idea, ad un pensiero, al linguaggio uditivo determinato. Secondo questo principio, il Sergi considera il pensiero siccome « uno svolgimento, una continuazione della sensazione », o si svolge e traduce in un linguaggio *uditivo indeterminato*, che è la musica. Anche gli sperimentalisti adunque, riconoscono il supremo carattere della musica, che è la *indeterminatezza affettiva*.

*Dictionnaire de musique.* Ma tale definizione sarebbe troppo sensualista, se il grande filosofo non soggiungesse più oltre: " Si potrebbe e si dovrebbe forse dividere la musica in *naturale* e *imitativa*. La prima, limitata al solo fisico dei suoni e non esercitando la sua azione che sui sensi, non porta le sue impressioni al cuore e non può produrre che sensazioni più o meno piacevoli. Tale è la musica delle canzoni, degli inni, dei cantici, di tutti i canti che non sono che combinazioni melodiose di suoni, e in generale ogni musica che non è che armoniosa. La seconda, per le sue inflessioni vive e, per così dire, parlanti, esprime *tutte le passioni, dipinge ogni quadro, rende ogni oggetto, sottomette la natura intera alle sue sapienti imitazioni* e porta così sino al cuore dell'uomo sentimenti proprî a commuoverlo ". — " Questa musica, veramente lirica e teatrale — continua sempre il filosofo e musicista ginevrino — era quella degli antichi poemi, ed è, ai nostri giorni, quella che si tenta applicare ai drammi che si eseguiscono, cantando, sui teatri ".

Ognun vede che se colla prima parte della sua definizione il Rousseau riduce la musica un diletto del senso acustico, colla seconda ne esagera le proprietà commotive e descrittive. Inoltre non è fatta alcuna distinzione tra la musica pura e quella con parole. — Berlioz, musicista di ben altro valore, definì la musica: " L' arte di commuovere per via di combinazioni di suoni gli uomini intelligenti e dotati d' organi speciali ed esercitati " (1).

L'illustre artista ben si appone, avvegnachè la musica investa tutte le nostre fibre e le scuota e le faccia vibrare in guisa indefinibile. Nè si potrebbe ammettere che le emozioni possano essere svegliate a mezzo della musica in chi sia interamente nuovo alle sue impressioni e alla sua influenza educatrice, o sia privo di facoltà estetiche, e in ispecie di quelle ritmico-tonali.

(1) E. BERLIOZ: *A travers chants, Études musicales*, etc.

È poi comunissima la definizione: " La musica è l'arte di esprimere i sentimenti e le passioni a mezzo di suoni ".

In queste parole vi ha certamente del vero; tuttavia si sarebbe stati più esatti dicendo che la musica imita i *modi* e le *leggi* dei sentimenti e delle passioni, ma senza determinare nè queste nè quelli con assoluta precisione, e in modo da essere inevitabilmente riconoscibili, ove manchi un testo letterario.

Ciò che veramente esprime la musica sono i due stati attivo e passivo dell'anima, un aumento od una diminuzione di energia nelle forze psichiche, un affetto *dolce* o *violento*, tranquillo od agitato, gioia o dolore, ma tutto ciò *astrattamente,* perocchè, come vedremo più oltre, l'*oggetto,* il *perchè,* il *dove,* il *come,* il *quando* non possono essere determinati dalla musica (1).

Nè il Kant ci appaga quando si limita a definire la musica " l'arte di esprimere un'*aggradevole* successione di sentimenti a mezzo di suoni ". — Nella musica non vi ha proprio altro che l'aggradevole?

A questa preferiamo la definizione del Conti, che chiama la musica " il sentimento idealizzato ed espresso coi suoni ". Nella espressione " *sentimento idealizzato* " c'è tutta la profondità psichica, c'è il carattere soggettivo, affatto spirituale della musica, e persino si spiega la cagione della natura incessantemente trasformabile di quest'arte maravigliosa.

In senso generale, la musica è, tecnicamente, *l'arte dei suoni,* ed esteticamente, *l'estrinsecazione dell'umanismo psichico a mezzo degli elementi tonali e ritmici.*

Arte proteiforme, ha tutti i fascini della vita nelle sue

(1) A tal proposito il conte Pietro Verri, milanese — (1728-1797), — scriveva nel giornale il *Caffè* (1766): « La musica è una successione di suoni, che sveglia, negli animi, di chi ne è appassionato, diversi affetti di tenerezza, di ardire, di compassione, di orgoglio.... Forse quello ch'io chiamo musica altro non è che l'*occasione*, per cui noi da noi medesimi facciamo nascere le passioni che a lei attribuiamo ». Ma si può osservare che oltre alla causa *occasionale* esiste un principio *essenziale* psicologico, senza cui la musica non imiterebbe i *modi* e le *leggi* dei diversi fenomeni sentimentali.

più intense espansioni sentimentali: librata nelle regioni di poetici ideali e avvolta nei mistici incensi del tempio, è strumento sociale ed educativo per eccellenza, talismano possente onde s'armario Melpomene e Talia a rendere l' arte rappresentativa più bella e più penetrante; — la musica, colla miriade dei giuochi fonico-fisiologici, che l'esecutore trasmette a suo talento all'uditore, suscita i più svariati affetti, una serie infinita di sentimenti, ora dolorosi, ora giocondi, ora indefiniti; riproduce le lotte e le ansie dell'anima, le sue angustie tormentose, i suoi gaudi e trionfi, le sue mestizie e cadute: sensi di brama e di sazietà, timori e speranze, costituendo un linguaggio senza pari e spesso intraducibile in altro idioma, ma un linguaggio sovranamente estetico, perocchè, fra tutte le arti, la musica possiede il segreto di agitare l'intero nostro essere e di toglierci alle realità del mondo materiale.

Abbiamo detto che la musica è un linguaggio spesso intraducibile colla favella ordinaria, essendo risaputo che un componimento musicale se può produrre in noi emozioni analoghe a quelle conosciute sotto diverse espressioni letterarie, muove pure sentimenti che non hanno un proprio e ben determinato significato nei vocaboli delle lingue.

In tal caso si tratta di sentimenti vaghi, e come tali di natura essenzialmente musicale, perchè dalla sola musica provocati.

Per essi l'animo talvolta si allieta o soffre, tal'altra assorge a estetica contemplazione, ma più di frequente esso s'irradia della luce dell'ideale più sublime e si effonde in un'estasi sovrumana nell'amplesso dell'eterna bellezza.

Com'è del riso o del pianto di persona cui la gioia o il dolore impediscano di proferire parola, e nel qual caso a niuno sarebbe dato penetrare la causa, scoprire il *perchè* di tal pianto, di tal riso — così è pure della espressione musicale.

Ed è appunto tal senso indefinito che costituisce il carattere principale dell'arte musicale. La musica ci

commuove in mille guise, noi proviamo per essa divine emozioni, gioie o dolori di natura affatto estetica, ma il *perchè* dell'emozione non fa d'uopo ricercarlo. D'altra parte vi sono fatti psichici, emozioni, affetti che non appartengono precisamente nè ai gradi intensivi della gamma della gioia, nè a quelli della gamma del dolore, due gamme indefinite; — e ciò non solo nella musica, ma anche nella poesia.

Il distico che l'Alighieri pone sulla bocca di Francesca, nel quinto canto dell'*Inferno:*

« Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò . . . . »

" Che cosa è questo? — si chiede un critico — il De Sanctis. — È gioia? è dolore? È gioia ed è dolore, è amore ed è peccato, è terra ed è inferno, è l'amarezza dell'amore che ha per dote l'inferno, è la voluttà dell'inferno che ha per soggiorno l'amore; è un sentimento complesso che non ha parola. È la contraddizione, è il cuore ne' suoi misteri, è la vita ne' suoi contrasti, è paradiso ed inferno, è angiolo e demonio, è l'uomo... „.

Questo brano di critica avrebbe potuto chiudersi colle parole: " È una *musica,* è una *melodia* di Beethoven, è un *canto* di Bellini, ispirato dall'amore, *fons et origo* delle più profonde passioni dell'uomo „.

Per l'appunto, la musica ci fa sentire nell'anima quanto il De Sanctis accenna col magistero della sua magica parola.

La musica esprime il reale psicologico, ma idealizzandolo; l'ultimo fine di essa è la sublimazione degli ideali; il reale è così assorbito dall'ideale nella stessa guisa — e in un processo estetico superiore — che l'ideale è assorbito dall'indefinito e questo dall'infinito. Tale la profonda essenza della musica, di quest'arte soggettiva, tutta spiritualità; tale la sua natura, tale altresì la sua azione sull'anima dell'uomo.

La musica cessa di essere un linguaggio indefinito e intraducibile colla parola allorchè i suoni si dispongano

a un testo letterario; in tal caso la musica non fa che accrescere la potenza, già sì grande, della parola e costituire — colla identificazione dell'una coll'altra — un'arte novella. — Il fine della musica diventa allora quello cui mira la poesia; il linguaggio dal senso determinato conferisce la sua virtualità (proprietà) al linguaggio dal senso indeterminato: la poesia aspira a divenir musica, la musica, dal canto suo, aspira a divenir poesia: quella cerca il fascino del suono e del *melos*, l'ordine ritmico, i parallelismi della forma, — questa cerca la precisione della parola, la chiarezza del concetto, uno scopo definito; ma, nel connubio, le leggi che governano la condotta della musica pura, o indipendente (così suolsi pure denominare la musica strumentale), cedono talvolta il predominio alle leggi della mèlica, o poesia destinata al canto. Succede lo stesso ove alle forme della musica classica, dalla condotta regolare, giusta la scuola dei grandi idealisti Haydn, Mozart e Beethoven, si sostituiscano le forme della musica programmatica, imitativa, descrittiva e pittoresca, condotta in ordine allo svolgimento di un racconto letterario.

E prima di venir a dire di ciascun genere in cui è distinta la composizione musicale: musica religiosa, teatrale, accademica e da camera, è pregio dell'opera chiarire ciò che intendesi dai moderni per musica *imitativa, descrittiva, espressiva* e colla denominazione, abbastanza impropria, di *color locale*.

Secondo le nozioni di psicologia premesse a questi studî, se il fondo dello spirito umano lo si deduce da principî di natura sensualista o materialista, molti fatti del più alto momento restano senza plausibile spiegazione; d'altro canto se le teoriche idealiste non possono reggere da sole, essendo noto che lo spirito risente delle condizioni della materia, in questo caso è necessario trovare un accordo fra i due sommi principî, concedendo allo spirito ed alla materia quanto rispettivamente loro spetta.

È fuor di dubbio — a nostro avviso — che la mu-

sica ebbe un'origine fisico-psichica, e che sin dai tempi preistorici dovettero essere già costituiti dei *tipi melodici esprimenti le varie emozioni dell'uomo,* tipi che, col volgere dei secoli — e trasformati dalle nostre facoltà ideali — crearono *la musica,* la maraviglia dell'udito, l'indefinito linguaggio del sentimento. Senza questo *alfabeto d'accenti espressivi* non esisterebbe l'arte più commovitrice e più umana di quante ispirò l'eterna idea del bello.

I tipi melodici primitivi a poco a poco si svolsero — in mezzo ai conflitti dei più svariati affetti, — si ampliarono e assunsero le forme liriche dei varî canti popolari, degli inni, delle marce militari, delle danze ritmicamente caratteristiche, delle nenie funerarie, costituendo la parte etnica dell'arte dei suoni — e cioè la musica *realista,* come potrebbe essere chiamata per ragioni genealogiche.

Ma col progredire dell'arte, il pensiero melodico indipendente assunse vita propria, e il suo libero sviluppo portò la forma suprema della idealità nell'arte dei suoni.

L'elemento etnico-musicale anzidetto e la melodia primigenia — trasfigurata dal genio del compositore — combinati in varie guise, costituiscono l'essenza della musica, quale è intesa dai tempi di A. Scarlatti, di Pergolesi e di Bach, a quelli di Beethoven, di Rossini e di Wagner.

Alla musica realista appartiene altresì quella detta *imitativa,* e che potrebbe anche essere denominata *onomatopeica,* perchè in essa l'armonia dei suoni mira a riprodurre il fenomeno fisico preso ad *imitare.* Non crediamo doverci soffermare di troppo su certe imitazioni puerili, quali il canto degli uccelli, il latrato dei cani, il gracidare dei corvi, gli sbuffi e i sibili della vaporiera, il trotto dei cavalli, perocchè queste imitazioni rappicciniscono l'arte in modo deplorabile e assolutamente grottesco. I *temporali*, le *burrasche di mare,* le *battaglie* appartengono a questo genere, il quale non assume un reale valore se non quando da esso emani

una profonda espressione, e in certi casi, un alto sentimento di terrore: il sentimento del sublime, quale era inteso da Burke.

In tal caso l'effetto è prodotto, più che dalla musica *imitativa,* dal suo elemento *espressivo,* come nell'uragano della sinfonia *Pastorale* di Beethoven. Qui l'elemento verista sta all'elemento soggettivo come l'accidente sta all'essenza; in breve, la parte principale della composizione deve risiedere nell'elemento espressivo, tenendo come un accessorio l'elemento imitativo.

Si tentò pure di riprodurre colla musica i fenomeni visibili e destituiti di qualsiasi suono, quali il corso dei pianeti, il nevicare, il sorgere del sole ed altri fenomeni come il passaggio dal freddo jemale ai tepori primaverili, dalla primavera all'estate, ecc., le nebbie del settentrione e lo splendido zaffiro del cielo d'oriente, la sterminatezza del deserto, la vastità del mare, il mistero della notte, il silenzio, il sonno... il nulla!...

Ma se i lavori nei quali si ricercano tali specie di imitazioni hanno un valore artistico, essi non lo devono a cotali velleità, bensì al pregio tecnico ed emotivo del componimento stesso, vogliamo dire alla bellezza del pensiero melodico, alla sua espressione, alla peregrinità ravvivatrice dell'armonia ed alla sapiente elaborazione del contrappunto, alla bella naturalezza dello sviluppo tematico, alla ricchezza della tavolozza orchestrale ed infine alla maestria della esecuzione ed alla genialità della interpretazione.

Ed ora è manifesto qual conto si deve fare di certi intenti imitativi alla moda, e di quei compositori che presero sul serio la musica onomatopeica e quella pittoresca, che potrebbesi pur denominare, se può passare il neologismo, *otticopeica,* dal proporsi che essa fa di ritrarre coi suoni i fenomeni non udibili, ma visibili. Questa specie di realismo è affatto estranea alla natura ed alla spiritualità dell'arte musicale, e come tale va onninamente respinta, quando non sia impiegata quale puro accessorio, e con fine accorgimento estetico.

Nè qui nasconderemo la nostra poca simpatia per la

musica *descrittiva,* quella, vogliamo dire, che pretende narrare per filo e per segno un' azione drammatica. Se questa sorta di creazione è propria della letteratura, nella musica è assolutamente assurda.

Troppo astratto e indefinito è il linguaggio musicale perchè possa servire a svolgere e a precisare un fatto preconcreto.

Finchè la musica s'aggira in questa cerchia, e cioè si propone di imitare i fenomeni fisici o descrivere scene della vita, essa è arte — nel maggior numero dei casi — vana, perocchè il suo scopo, quello cioè conforme alla sua natura, non è d'imitare il grido degli animali, come fra i selvaggi, e come vedesi in alcuni autori; nè il fischio della freccia nel *Guglielmo Tell,* nè lo *zampillare* del vino dalla botte diabolica nel *Faust* di Gounod; e molto meno essa potrà pingere ritratti come pretesero il Clementi e il Liszt, nè descrivere cose o fatti, ad esempio la *Casa del sonno* (Ariosto, canto XII), o l'arrivo dei Crociati a Gerusalemme (Tasso, canto III), i giardini d'Armida, la grotta di Fingallo od altri episodî poetici.

La musica non rinuncia alle sue proprietà quando invece è espressiva e si propone la imitazione dei fenomeni intimi e delle emozioni dell'uomo, quando mira a trasfondere in un componimento un carattere generale, un sentimento soave o triste che lo compenetra, lo vivifica e lo unifica in un tutto armonico e sommamente estetico; essa è perciò arte sintetica, esplica l'essenza delle cose e può dispensarsi dagli accidenti, da tutto ciò che è contingente e non assoluto e da quanto insomma è contrario alla sua natura e non reca una impronta particolare.

La musica *descrittiva* (quella che presenta e sviluppa un'azione) e la musica *espressiva* (imitatrice dei fenomeni sentimentali) differiscono fra loro sopratutto per la libertà di forma della prima, e per la classica condotta della seconda.

Questa libertà nella forma è manifesta nelle *ouvertures* della *Dinorah* di Meyerbeer, del *Vascello fantasma*

di Wagner, nella *Sinfonia Scozzese* di Mendelssohn, mentre la forma classica è osservata da Haydn, da Mozart, da Beethoven: basti citare di quest'ultimo la *Sinfonia* in *do minore,* la più bella forse di quante ne scrisse questo genio immortale.

Accade talvolta che — per caso pressochè fortuito — l'intento descrittivo del compositore nulla tolga alla regolarità della forma, o condotta, di un pezzo; — e ciò avviene quando la descrizione non contrasta il naturale sviluppo della musica pura o indipendente. Esempi di questo genere sono le *ouvertures* del *Coriolano* e dell'*Egmont* di Beethoven, e quelle del *Don Giovanni* di Mozart, del *Freischütz* di Weber, per non dire poi di altri componimenti di maestri fedeli alle illustri tradizioni dell'arte.

Ma dei diversi generi di musica ci accadrà di parlare più diffusamente allorchè tratteremo delle varie ramificazioni dello stile strumentale; qui basti aver accennato alle idee fondamentali che li governano, e ciò al solo scopo di determinare il meglio possibile la vera natura dell'arte musicale. A raggiungere il quale scopo occorre pure dedicare qualche parola intorno ad alcune singolari proprietà attribuite alla musica: vogliam dire la *topografica* e la *cronologica* il (*dove* e il *quando*), e cioè le proprietà di richiamare al pensiero dati luoghi e date epoche; proprietà comprese entrambe, per la traslazione delle facoltà d'un senso a quelle d'un altro, sotto la denominazione di *color locale,* onde la musica detta *pittoresca.*

Già abbiamo dichiarato che la musica abdica alla sua spiritualità e rinuncia al suo scopo estetico allorchè si propone di riprodurre i fenomeni fisici uditivi, e dicemmo anche come vada frustrato il suo fine allorchè vogliasi pingere una scena che solo può essere percepita dal senso visivo; inoltre si accennò come la musica non riesca a *narrare* alcun che, essendo questa una proprietà della poesia e della oratoria. L'arte musicale perciò non può precisare nè luoghi, nè tempi, ma solo trasfondere un sentimento analogo a quello che la vista di questo o

quel luogo, o la conoscenza della tale o tal'altra epoca può suscitare nel nostro spirito. È un fatto puramente soggettivo, e come tale variabile da individuo a individuo, e diversamente apprezzabile dall'oggi al domani. Non pochi lavori d'arte, stati scritti da insigni maestri col proposito di svegliare nell'uditore l'idea di determinati luoghi e di determinate epoche, letti oggi, senza preconcetti, nulla divariano — ben osservò l'autore delle *Illusioni musicali*, G. Weber — dalla musica, scritta nel medesimo periodo di tempo, non avente di mira il preteso *color locale:* valgano ad esempio il *Guglielmo Tell* di Grétry, i *Bardi* di. Lesueur, la *Saffo* di Pacini, la *Semiramide* di Rossini. Il richiamare melodie di un dato popolo e di certi tempi e paesi, non offrirà al pensiero una determinata idea etnografica e cronologica se non in chi sia iniziato alla conoscenza del simbolo artistico, com'è il riconoscere certi segni di società segrete, e com'è di certe scritture convenzionali.

Chi nell'udire una rapsodia di Liszt, di Grieg, di Sveeten, di Brahms, un componimento di Sarasate, certe pagine di Glinka o di altri, correrebbe col pensiero fra le turbe festanti dei suonatori e cantori popolari dell'Ungheria? chi penserebbe alla patria di Gustavo Wasa? chi si trasporterebbe colla imaginazione nel paese della *corrida* o fra le steppe della Russia? Senza dubbio, solo i pochi che hanno conoscenza della musica nazionale di quei paesi, e cioè i musicisti eruditi, e coloro che, per una od altra circostanza, poterono formarsi idea delle esotiche melodie che ispirarono le creazioni di quei maestri. Ma la musica non deve servire qual mezzo di pedestre convenzione.

Si noti poi che i ritmi proprî a una nazione vennero adottati da altre, senza rinunciare al loro carattere nativo.

Il color locale non è perciò che una convenzione: un motivo indigeno non ha nè valore assoluto, nè necessario, nè universale, ma ha solo valore per ciò che esso rappresenta musicalmente, e non già etnograficamente.

Solo come agente espressivo la musica ha un valore

assoluto ed universale, quando l'opera d'arte sia apparsa in un periodo fiorente del suo sviluppo organico e ideale.

Tuttavia non può negarsi non esistano simboli di estetico valore: il *Te Deum laudamus* della liturgia cattolica, alcuni *corali* luterani, la *Marsigliese* trasportano il pensiero e l'affetto a cose determinate; ma non in modo assoluto, bensì per coloro i quali conoscono tali melodie e lo spirito religioso o patriottico che loro si associa. Gli è per questa ragione che certi canti nazionali, introdotti in alcune opere, non hanno virtù mnemonica, nè significato determinato se non per chi li conosce, mentre un'opera d'arte deve avere efficacia per ogni uomo intelligente. Tanto è ciò vero che Verdi per l'*Aida* non ricavò i pretesi canti orientali che dalla sua propria fantasia, dalla sua maravigliosa versatilità musicale, imitando lontanamente il solo carattere della musica egiziana, ma dopo averlo trasformato nella sua mente ispirata e idealizzato fantasiosamente, per indi tradurlo nel linguaggio della musica che diremo europea, o veramente artistica, qual'è la musica nata e sviluppatasi fra noi e glorificata nei capolavori dai grandi maestri delle nazioni in particolare latine, teutoniche e slave dei nuovi tempi.

E a riprova dei nostri principî sul valore sovrano della musica imitatrice degli stati di coscienza, aggiungiamo che i brani di musica imitata — con piena libertà d'imaginazione — dall' Egitto, non intervengono nell'*Aida* se non come elemento accessorio (ornativo) e non come fondo principale dell' opera. Amneris, Radamès e gli etiopi Amonasro ed Aida parlano il più schietto linguaggio verdiano, non altrimenti che Violetta, Rigoletto, Elisabetta, Otello, Don Carlo ed altri eroi delle opere di questo compositore. Così nella *Carmen* di Bizet, nella *Regina di Saba* di Goldmark il color locale non è che un accessorio: tutte queste opere, nella loro parte essenziale, possono dirsi il trionfo della musica espressiva nella profondità dei suoi accenti appassionati, nell'inescogitabile mistero delle potenze emotive dell'anima umana e nella sua estasiante spiritualità.

La musica, adunque, è una viva ed armoniosa proemanazione, pel tramite dei suoni, dei caratteri affettivi, imita i moti appassionati dell'uomo, differenzia i gradi intensivi di questi, la loro maggiore o minore mitezza o violenza, ma non lascia scorgere le diversità fisiologiche esteriori: il color della pelle e il naso simo degli etiopi, o il candido viso e il naso Fidiaco dei Greci, nè le chiome d'oro d'Elena o la treccia corvina di un'Andalusa. Disse bene lo Schopenhauer, che la chiamò uno *spirito senza corpo*.

Ma, sotto pretesto della indeterminatezza dei caratteri musicali, sarebbe pure assurdo l'introdurre la ciaccona, il minuetto o la gavotta in Attica o in Lacedemone, come la moda obbligò di fare a Lulli, ad Haendel, a Rameau, a Gluck. Improprietà codesta non meno grave di quella in cui caddero famosi pittori, tra i quali Paolo Veronese, che, nel suo dipinto rappresentante le Nozze di Cana, veste i biblici personaggi coi costumi del tempo in cui viveva il pittore, e presenta suonatori di liuto, di viola da arco a sette corde, e di basso di viola, in tempi in cui l'esistenza di tali strumenti non era neppure sognata. I pittori moderni non cadono più in sì madornali anacronismi; ma la ricerca della *verità — del color locale* — fa loro trascurare spesso il concetto principale del lavoro, il suo lato umano ed espressivo, e così gli accessori materiali sopraffanno la parte spirituale dell'opera d'arte.

Nello stesso difetto incorrono quei compositori che pongono la ricerca del *color locale* al disopra della *verità dell'espressione dei sentimenti*, mentre la musica — polso udibile della psiche umana — ha la misteriosa virtù di scendere nel profondo del nostro essere e di commuoverlo ad affetti senza numero, senza nome, senza determinatezza oggettiva, indefiniti e indefinibili.

Ampliando assai tale concetto lo Schopenhauer dice: " Le altre arti non ci mostrano che l'ombra, la musica ci rivela l'essenza delle cose... La musica è l'imagine della stessa volontà. Nessun'altra arte esercita sull'uomo un'azione così immediata, così profonda, perchè niuna

ci fa penetrare più profondamente nell'essenza medesima del mondo „.

" Vi ha nella musica qualche cosa d'ineffabile e d'intimo, e perciò essa è per noi simile all'imagine d'un paradiso famigliare, sebbene eternamente inaccessibile; essa è per noi a un tempo stesso perfettamente intelligibile e affatto inesprimibile, ciò dipende dal fatto ch'essa ci mostra tutti i movimenti del nostro essere, anche i più nascosti, liberati finalmente da quella realità che li deforma e li altera „.

---

## § VI.

## I PRINCIPII DEL BELLO APPLICATI ALLA MUSICA

Tonalità e Ritmo. — Il tempo incarnato nel suono. — La melodia espressione della vita. — Tre modi di creazione artistica. — Elementi estetico-musicali. Colore (suono) e disegno (figurazioni ritmiche). — Molteplicità e metamorfosi dei colori acustici. — Ricchezza ed importanza dell'elemento ritmico. — Varietà. — Unità. — Ordine. — Simmetria. — Contrapposti. — Giusta misura. — Armonia tra concetto e forma. — Tre stili: *tenue*, *medio* e *sublime*. — Il *grande* considerato stile intermedio fra gli ultimi due. — Corrispondenza dei tre stili col *vero*, il *verosimile* e il *fantastico*, e di questa trilogia estetica colle tre facoltà conoscitrici dell'uomo: la *sensibile*, la *intelligibile* e la *soprasensibile*.

La musica prende forma sensibile per via di due elementi: il *tonale* e il *ritmico,* ossia per mezzo di colori acustici e di valori temporali; il primo è un elemento fisico, perchè originato dal movimento vibratorio dei corpi elastici; il secondo è un elemento metafisico, perchè di ragione intellettiva: esso nulla ha di materiale; le leggi del tempo non sono dovute alla sensazione, come quelle della tonalità, ma *a priori,* e cioè indipendentemente dall'esperienza.

Arte essenzialmente dinamica, la musica espande la sua potenza nel tempo; ma, per una concezione — si badi bene — *analogica,* si può aggiungere ch'essa si svolge pure nello spazio, perchè il tempo non è misurabile se non col movimento, e questo non esisterebbe senza lo spazio. — D'altra parte, il tempo non si renderebbe acusticamente percettibile se non fosse incarnato nell'elemento fonico, e l'elemento fonico non si tradurrebbe in idea melodica senza il tempo. — Un

fatto iperfisico è così ricondotto ad un fatto fisico; suoni e ritmi acquistano una sorta di plastica, si rendono sensibili ed esprimono la vita nei fenomeni del sentimento, e, per associazione tra le facoltà psichiche, nelle intuizioni del pensiero.

L'elemento tonale possiamo raffigurarcelo come una linea verticale a molteplici suddivisioni, corrispondenti ai singoli gradi della scala diatonica, o di quella cromatica; l'elemento ritmico, invece, come una linea orizzontale, pur essa a molteplici suddivisioni corrispondenti agli istanti isocroni della *misura* o *battuta* musicale; dalla combinazione artistica dei due elementi nasce la melodia, che è il discorso musicale, una rivelazione dell'anima, o, se si vuole, risulta una corrente di vibrazioni acustiche — governate da leggi ritmiche — provocante nell'essere senziente impressioni di natura artistica ed affettiva d'ordine puramente musicale.

Ma innanzi di venire allo studio dell'essenza dei due sommi elementi della musica — *tonalità* e *ritmo* — intratteniamoci alcun poco intorno ai principî universali del bello applicati alla più vaga e soggettiva delle arti.

Nella creazione del bello si procede in tre modi, e cioè secondo ch' esso s' indirizza *principalmente* o al *senso* — bello sensibile, — (vogliasi notare che diciamo *principalmente* e non *esclusivamente,* poichè tutte le facoltà umane agiscono simultaneamente, e non mai l'una indipendentemente dall'altra), — o all'*intelligenza* — bello intelligibile, — od alla *fantasia* — bello soprasensibile; — da questi tre modi provengono tre stili: il *tenue,* il *medio* e il *sublime,* i quali sono in correlazione ai tre generi d'arte: quello che s'ispira al *vero,* quello che si ispira al *verosimile* e quello che si eleva alle regioni del mondo incorporeo o *soprasensibile.*

Nè ciò è tutto; esiste pure una manifesta corrispondenza tra codesta triplice trilogia ed i caratteri del bello, del grande e del sublime; — il bello, a sua volta, e come già si vide, appartiene al sistema d'arte del classicismo, e il sublime a quello del romanticismo, entrambi accolti, in tutte le loro infinite manifestazioni, nel vasto impero

dell'arte. E poichè l'elemento col quale la musica prende la sua plasticità uditiva è il *suono,* questo vorrà essere terso e puro, perchè l'imagine musicale abbia precisione di contorni, chiarezza di disegno, vivezza di colorito e vibri penetrante nella nostra anima e la commuova. — La potenza unificatrice dell'anima raccoglie il succedersi vario-atteggiato dei suoni in un'unica *idolopeia* — imagine psichica — avente particolare forma e un suo proprio tipo e carattere estetico.

Ma nè le qualità acustiche proprie ai suoni, nè la loro coordinata aggregazione in una imagine particolare creano vera e compiuta bellezza, se al fenomeno fisico, che molce il senso, e se al fantasma ideologico, sia pur tradotto con perfezione organica e ideale, non si aggiunga quel divino attributo che è l' espressione, vita e prestigio d'ogni opera d'arte. — Quando mancasse questo attributo, non avremmo se non delle qualità esteriori, dei fenomeni fisiologici, o di mera simpatia fra l'obbietto sensibile (suono, colore) e l'essere senziente (l'uomo), e la musica non sarebbe che un puerile trastullo dell'orecchio, come lo è tra i selvaggi. Invece l'arte musicale vuole imperiosa l'eccellenza dei mezzi manifestatori, ad esempio, la purezza di emissione della voce umana, la bellezza della sua tempra, l'omogeneità e l'uguaglianza dei suoni nelle loro diverse regioni d'acutezza; vuole inoltre una tecnica irreprensibile per poter trionfare d'ogni difficoltà meccanica, poichè l'idea che la esecuzione di un passo musicale costi uno sforzo qualunque annienta nell'uditore il piacere estetico. Epperò si faccia adunque che dall'opera dell'artista, compositore od esecutore, si sprigioni spontaneo l'intimo sentimento della vita nelle sue fasi psicologiche, e si miri, come si diceva dianzi, ad esprimere, sì che l'anima si esplichi nel mistero della sua profonda essenza.

La tavolozza dei colori acustici è di inesauribile ricchezza, sebbene apparentemente, e col *temperamento,* non si abbiano che dodici elementi tonali, i quali costituiscono per l'appunto la *scala cromatica.* Ma questa serie di suoni, secondo la sua acutezza e gravità, secondo la

molteplicità dei timbri con cui ricerca il senso dell'udito, e specialmente secondo il vario e particolare ufficio tonale di ciascuna nota, si moltiplica all'infinito, acquista una maravigliosa policromia e incalcolabili caratteri estetici, i quali presentano, a loro volta, altrettanti elementi melo-armonici al poeta dei suoni. Questi elementi assumono sempre nuova virtualità commotiva, non solo secondo il loro diverso posto nella scala generale dei suoni percettibili, e secondo il loro ufficio dinamico-tonale, ma anche secondo i numerosi strumenti con cui i singoli suoni vengono prodotti: strumenti d'arco, pieghevoli alle più delicate gradazioni espressive, a pizzico, da fiato (in legno e metallici), ad ancia, a bocca, ad imbuto, crustici e polipletrici (a tastiera), ai quali vanno aggiunte le quattro specie principali di voce umana: soprano e tenore, contralto e basso, colle loro varietà (mezzo-soprano e baritono), nelle loro singolari corrispondenze di tessitura e di estensione — le une riproduzione delle altre per l'intervallo di ottava fra soprano e tenore, e di quinta fra soprano, o tenore, e contralto, o basso; — fatto codesto che ebbe tanta influenza sullo sviluppo delle forme tanto dell'armonia quanto della composizione a quattro parti reali, e che determinò lo stile d'*imitazione a proposte e risposte alla quinta e all'ottava*. Inoltre le voci umane sono gli agenti acustici della maggiore potenza estetica, e quelli che, meglio di ogni strumento artificiale, profondamente scuotono le fibre della sentimentalità umana e risvegliano d'un tratto l'idea di un mondo fantastico. Basta talvolta un solo accordo, intonato dalle voci di un coro, a svegliare nella imaginazione una folla di pensieri, nel sentimento i più svariati affetti.

Le voci umane costituiscono uno dei pochi elementi organici, o materiali, forniti dalla natura alla musica. Fra questi elementi è da menzionare il fenomeno fisico-acustico, mercè cui l'industria umana potè trovare gli strumenti artificiali, le leggi acustiche dei timbri, il tipo degli intervalli, l' accordo perfetto maggiore, ecc., per non dire poi del senso uditivo, della facoltà tonale e della facoltà ritmica.

Nello stesso linguaggio parlato havvi già un embrione di musica, perchè, difatti, se i suoni non hanno parola dal senso determinato, ogni parola ha, in qualche guisa, suoni d'intonazione determinata; il *recitativo* è un discorso con inflessioni, accenti e coloriti più determinati della parola, ma il suo fondo è la favella ordinaria, comune.

Nè minore della ricchezza ed importanza dell'elemento tonale è la importanza e la ricchezza dell'elemento ritmico, quello cioè riguardante la durata delle singole note. I suoni aggregati succedaneamente, o melodicamente, o per accordi (unione o gruppi di tre, quattro, cinque o più note), presentano certe forme dette ritmiche, le quali determinano, con la loro dinamica, il carattere di una musica.

Niuno potrebbe calcolare in quanti modi, sempre diversi, possano essere tra loro combinati gli elementi del ritmo, tuttochè in minor numero di quelli della tonalità. I suoni sono dodici, i quali si riproducono di ottava in ottava in guisa la più manifesta, perocchè il raddoppiarsi del numero di vibrazioni di una data nota non le cangia l'*essere tonale;* gli elementi del ritmo, dalla unità massima più in uso (l'intero = la semibreve) alla divisione minima (la 128ª parte dell'intero), formano combinazioni tali, e sì diverse, da bastare allo sbizzarrire della più fantasiosa imaginativa d'artista, e ciò tanto più tenuto debito conto della grande varietà dei *movimenti*.

Ma — poichè il *tempo* lo si percepisce col tempo — anche i valori ritmici, dovendo ubbidire alla legge d'ordine, di unità, di comprensibilità, prendono le note forme chiamate *misure,* costituite di elementi (tempi, momenti) isocroni, suggeriti dall'anima umana, aggregati in forma binaria e in forma ternaria: la forma *spondaica* e la forma *trocaica,* elementi di tutte le altre, come in altro paragrafo avremo a spiegare. Il ritmo è inoltre governato dal principio simmetrico: manifestazione d'ordine eminentemente estetica nella musica, non altrimenti che nell'architettura (1).

---

(1) Secondo Goethe, l'architettura è una musica congelata, pietrificata.

Il colore e il disegno nella musica non realizzerebbero l'idea di un tutto, ove questi elementi non fossero disposti con bella *varietà*, per soddisfare alla libertà della imaginazione, ed ove non si informassero a quella *unità* che è imposta dalle leggi dell'intelletto.

Nella musica, cominciando da ogni misura (battuta), da ogni inciso di frase, da ogni frase e periodo, gli elementi fonici devono sempre presentare un'imagine (nella figurazione ritmico-tonale) varia, — varietà che richiedesi in ogni singolo strato di suoni della compagine del contrappunto polivoco, onde risulta, se così possiamo esprimerci, l'organismo musicale, la creazione acustica infinitamente complicata e varia, — salvo le riproduzioni periodiche dei medesimi disegni e delle medesime analogie armoniche tra un periodo antecedente ed il suo conseguente, — e di natura eminentemente ideale, poichè la musica è fra le arti belle quella che meno di ogni altra ritrae dal reale, potendosi, per la sua essenza immateriale, considerarla l'anima melodiosa di tutte le altre arti, o meglio, la loro irradiazione più spirituale e più alta.

Le note delle singole misure, gli incisi di frase, le frasi ed i periodi, sieno puramente melodici, armonici o melo-armonici, sono collegati fra loro da reconditi nessi, — purchè si obbedisca alle leggi tecniche governate da speciali ragioni d'ordine fisiologico ed estetico, — e dalla grande *varietà* nasce un'allettevole *unità*. Difatti, come un suono è attratto da altro suono, e come ogni accordo va a risolvere in altro accordo, così un inciso ne richiama un altro, una frase proponente evoca la sua frase di risposta, i periodi si collegano ai periodi, alle simmetrie corrispondono le simmetrie, e tutto ciò in armonia colle nostre facoltà estetiche e dall'anima unificato in un tutto omogeneo, ben equilibrato, donde nasce l'*ordine*. Questa indispensabile dote di bellezza è governata, nella musica, dalle leggi della eufonia e della euritmia, dal contrappunto, dalla composizione, dalla tonalità e dal ritmo, preso quest'ultimo vocabolo nel suo più ampio significato.

La stessa *varietà*, coordinata ad *unità*, è richiesta dalla

strumentazione; nè deroga a questi principî la interpretazione, sia essa individuale, sia essa collettiva. Per interpretare degnamente una grand'opera musicale si richiede, – oltre il magistero tecnico in un dato strumento, – talento penetrativo e vigoroso, vivo intuito del bello, gusto squisito, uno stile bene appropriato. – Intonazione, ritmo, colorito, espressione, la ricerca della *varietà* nella *unità* dell'impressione come appartengono alla composizione, così devono trovarsi nella esecuzione: l'una è come la parola, l'altra il pensiero: potenza ed atto.

La varietà, di cui qui si parla, comprende da cima a fondo così i singoli *tempi* delle sonate, dei concerti, dei quartetti e delle sinfonie, come le sinfonie, i quartetti, i concerti, le sonate tutte intere: un'intera *Messa,* un'intera cantata, un oratorio, un'opera; e a misura che si estende il lavoro, la varietà pur essa vuol nuove *forme;* di qui la difficoltà maggiore di ben riuscire in un lungo componimento, anzichè in uno di breve sviluppo.

Epperò nelle sonate, nei concerti e nelle sinfonie, oltre la varietà accennata, è da osservare la varietà nelle *idee melodiche* (temi) capitali di ciascuna *parte* o *tempo,* quella nel carattere proprio di ciascun *tempo* nella sua concezione sintetica; come nella cantata, nell'oratorio e nell'opera vuolsi quella di ogni *pezzo,* di ogni *parte* (ossia *atto*), e ciò tanto nel disegno quanto nel colorito, nella espressione sentimentale, nella orchestrazione, nella esecuzione; – e un'indole musicale e un carattere individuale fanno mestieri per quanti sono i personaggi dell'azione, e in tutto ciò pur conservando *uno stile unico,* d'onde la creazione d'arte perfettamente in armonia in tutte le sue parti e coll'idea del tutto, come nella forma e proporzione di formosa figura: il Davide di Michelangelo, la Venere Medicèa, l'Apollo del Belvedere, il Napoleone di Canova. Citiamo la figura umana, perchè tipo astratto di bellezza.

Ad evitare la uniformità e la monotonia che potrebbero derivare dalla ricerca di questa unità, concorrono i *contrapposti* di colorito, di tonalità, di disegno, di ritmo, di movimento, di luce e di ombreggiature, e tutto ciò

ad imagine delle antitesi del mondo fisico e dei fenomeni intimi dell'uomo.

Che cosa sarebbe di un componimento nel quale — senza uno speciale intento — ad ogni pezzo, o quasi, si ripetessero sempre gli *effetti* medesimi, o di un medesimo genere, e si riproducessero le identiche combinazioni di suoni, di ritmi, di modulazioni e di coloriti vocali e strumentali? L'uniformità, madre della noia, sarebbe inevitabile ed esiziale all'opera d'arte.

Nell'universo tutto si compie per via di due possenti attitudini o forze contrarie, *attrattive* e *repulsive,* le quali nella natura fisica si compiono con ordine inalterabile, eterno, mentre nella vita animale sono subordinate all'intimo sentimento ed agli imperscrutabili fenomeni psichici, onde la miriade di dualità che si agitano nel mondo morale. È così che sorge il principio di antitesi, col quale l' artista imprende a dipingere i contrapposti alla quiete, alla dolcezza, all'amore, alla pace: al terrore della burrasca egli contrappone la incantevole placidezza del mare in un meriggio d'estate, al turbine vorticoso del deserto contrappone la mite brezza che si leva coll'aurora mattutina, e, meglio che ad ogni altro dipintore, al musicista è dato imitare lo stato morale dell'uomo — sia lo stato attivo, sia lo stato passivo — in tutte le fasi dei fenomeni sentimentali e nel loro carattere impenetrabile, indefinito. Ma le antitesi, riguardino esse il mondo fisico o il mondo morale (la natura o l'uomo), non devonsi spingere ai loro eccessi di contrapposizione, nè vuolsene abusare, e ciò ad impedire che un lavoro degeneri in procedimenti convenzionali, preconcetti e ammanierati, negazione del buon gusto e incompatibili colla dignità dell'arte.

*La giusta misura* rivela l'artista di criterio e di gusto, il quale sa appropriare i mezzi della propria arte alla natura del soggetto preso a trattare. Gli è così che nella creazione artistica distinguonsi tre gradi: il *tenue,* il *medio* e il *sublime,* corrispondenti ai tre principali stati dell'anima e ai tre ordini delle potenze estetiche dell'uomo.

Gli elementi del bello: varietà, unità, ordine, antitesi, giusta misura, ecc., devono adunque conguagliarsi al grado ideale della creazione estetica. Chi impiegherebbe, nell'idillio, il linguaggio elevato della tragedia? Chi farebbe parlare Amina e Mignon come Norma e Lady Macbeth?

Un concetto adatto a un *rondino,* o ad una sonatina, non si addice certamente ad un *adagio* di grande sonata, o di grande sinfonia; e così un'esecuzione vivamente appassionata, drammatica, acconcia allo stile di Beethoven o di Schumann, di Verdi o di Wagner, renderebbe ridicolo un componimento Haydeniano o Mozartiano, come lo stile onde s'interpreta il *Don Giovanni,* o il *Matrimonio segreto,* non si approprierebbe nè al *Profeta,* nè al *Lohengrin,* nè al *Tristano ed Isotta,* nè all'*Otello* Verdiano.

E poichè gli elementi estetici menzionati si traducono nella musica a mezzo degli elementi tonali e ritmici, atteggiati in tutte le forme che loro suol imprimere la fantasia del compositore, così si dovrà proporzionare alla *entità* estetica maggiore o minore del *pezzo* il genere della melodia e dell'armonia. La melodia nello stile *tenue* sarà trattata in modo che chiare appariscano le corrispondenze fra le diverse parti; la *quadratura,* le simmetrie, sì importanti, anzi necessarie alla bellezza musicale, vorranno essere immediate, le proporzioni architettoniche non ampie, sebbene non anguste; nè vorrà essere troppo elaborata la varietà, ma chiaramente *una* dell'accordo delle *varie* parti; — l'armonia avrà bella eleganza, sarà condotta con naturalezza ed aliena da tutto ciò che sa del ricercato, da ogni eccessiva arditezza e dai lirismi pindarici, ed altresì dovrà evitare i troppo repentini contrasti; tutto, insomma, spirerà grazia, serenità, lietezza, e l'opera d'arte sentirà di un non so che di soave, di virginale, siccome vaga scena della natura in un suo momento di quiete solenne, allorchè l'anima nostra trova in essa il simbolo delle sue aspirazioni di tranquillità e di pace infinita. Questa venustà di forma, questa eleganza, lontana da ogni affettazione, caratte-

rizza la musica da camera, la giocosa, l'idilliaca, e ci è agevole riconoscerla negli autori del secolo XVIII: in Jommelli della *Calandrina,* in Pergolesi della *Serva padrona,* in Paisiello della *Nina pazza,* in Haydn, in Boccherini, in Mozart, fecondi scrittori quali di quartetti e sonate, quali di opere giocose e serie, — e, nell'arte moderna, ci è offerta dalle *romanze* italiane, dai *lieder* tedeschi, dalle *canzoni* e dalle scene realiste interpolate in alcuni melodrammi, e talvolta nella musica strumentale detta *pittoresca.*

Se il concetto dell'artista si eleva dal carattere *tenue* al *medio,* allora melodia e armonia ammettono maggiore potenza elaboratrice, ma osservando sempre una *giusta misura,* vogliamo dire senza troppo allontanarsi dallo stile *tenue,* e concedendo solo maggior campo alla *varietà.* Anche per questo stile sono egregi modelli il Pergolesi della cantata *Orfeo,* il Paisiello della *Passione,* l'autore dell'*Agnese* — il parmigiano Paër, — il Donizetti della *Linda,* il Mozart del *Don Giovanni* (in quei punti dove in questo capolavoro non prevale l'elemento romantico o il tragico), il Beethoven della *Fantasia* per pianoforte, cori ed orchestra, il Meyerbeer della *Dinorah,* Boieldieu, Auber, Thomas, Marschner e Lortzing nelle loro opere comiche.

Lo stile *medio,* se eccede la propria misura, in questo caso costituisce uno stile a sè: il *grande,* e risulta un grado intermedio tra lo stile medio e il sublime. Nel *grande* gli elementi estetici sono portati a maggiore ampiezza che nel medio, in ispecie nelle simmetrie, che in esso vogliono essere più vaste, nella maggiore potenza dei contrapposti, che qui saranno più frequenti, nella varietà peregrina e profonda, che è fonte dell'ammirabile. Marcello, l'autore degli immortali *Salmi,* Beethoven delle prime otto *Sinfonie* e del *Fidelio,* Rossini del *Guglielmo Tell,* Berlioz della *Fuga in Egitto,* Wagner del *Lohengrin,* del *Tannhäuser,* del *Vascello Fantasma* e dei *Maestri Cantori di Norimberga,* Meyerbeer degli *Ugonotti* e del *Profeta* spaziano in questo elevato regno dell'arte, nelle auguste regioni del grande, tutte le volte però che — nei supremi momenti dei loro drammi —

non si elevano altresì al *sublime,* il quale non differisce dal *grande* se non per la maggiore elevazione ed arditezza del concepimento artistico. La musica religiosa, in ispecie quella di Palestrina, di Bach (G. S.), del Pergolesi, gli *Oratori* dello stesso Bach, di Haendel, la *Nona Sinfonia* di Beethoven, la *Sinfonia della Riforma* di Mendelssohn, l'*Oceano* di Rubinstein, nella *Selva* di Raff appartengono al sublime, al quale si possono riferire pure non poche pagine, insigni per la loro potenza tragica, di Gluck, di Spontini, di Rossini, la intensa passione di *Norma,* l'idealismo del *Faust* di Gounod, il sovrannaturalismo di Weber, il romanticismo del *Faust* di Schumann, del *Tristano ed Isotta* di Wagner, il profondo senso della natura alitante nella *Creazione* di Haydn e nella *Pastorale* di Beethoven, lavori in cui domina sovrano il sublime di potenza imitativa dei fenomeni del sentimento insieme al più alto *pathos* umano.

A questi tre gradi estetici principali: *tenue, medio* e *sublime,* — considerando il *grande* come scala dal medio al sublime, e non come genere interamente a sè, — corrispondono i caratteri del *vero,* del *verosimile* e del *fantastico,* nei quali, per legge di natura, l' imaginazione si trasporta di sfera in isfera sempre più in alto e conquistando sempre nuove regioni ideali, come chi sale di vetta in vetta scorge col guardo desioso sempre nuovi pinnacoli di sempre più alte montagne. Ed agli stessi tre ordini estetici (tenue, medio e sublime, ossia vero, verosimile e fantastico) corrispondono, a loro volta, le tre facoltà essenziali della umana natura: la *sensibile,* la *intelligibile* e la *soprasensibile;* e perciò gli elementi del bello: *varietà nell'unità, ordine, simmetria contrapposti,* ecc., nella regione del *sensibile* sono perfettamente percettibili, cioè immediatamente palesi ed evidenti *sensibilmente* (intendasi a mezzo dei sensi); nella regione dell'*intelligibile,* sono invece visibili per virtù intellettiva; infine nella sfera più alta, o *soprasensibile,* sono occulti, e cioè sentonsi nell'anima, ma eccedono l'umana comprensione razionale. Il primo e il secondo ordine appartengono puramente al *bello:* bello fisico, bello di

sentimento; l' ultimo appartiene al *sublime:* sublime matematico, o di grandezza, sublime dinamico, o di potenza.

Tecnurgia, estetica, ideologia, elemento fantastico devono conformarsi, compenetrarsi nell'uno o nell'altro dei tre gradi suddetti, procedendo dall'ordine del reale a quello del sovrannaturale — dal corporeo allo spirituale; — epperò ogni stile dovrà distinguersi per caratteri proprî e costituire una perfetta unità in sè, se non vuolsi ledere una delle principali leggi dell'estetica e creare qualcosa di ibrido: il mostro descritto da Orazio nella epistola ai Pisoni. È dalla unità di stile e di forma che risulta l'unità estetica, simbolo e fulgore dell'unità delle potenze dell'anima umana, vestita dei geniali colori dell'arte bella.

---

## § VII.

## FISICA DELLA MUSICA.

Il suono, sue qualità. — Interferenza e battimenti. — Fenomeno fisico-acustico. — Sua importanza per la musica. — Suoni risultanti *differenziali, addizionali* e di *moltiplicazione.* — Affinità tra i suoni della scala dei fisici. — Affinità tra gli accordi. — Teoria fisiologica dei suoni simultanei. — Proprietà dell'accordo perfetto maggiore e dell'accordo perfetto minore. — Rappresentazione grafica dei ritmi vibratorî dei suoni negli accordi. — Leggi delle consonanze e delle dissonanze. — Metodo per determinare l'altezza assoluta dei suoni. — Rapporti delle scale dei fisici, dei Pitagorici e della scala *temperata.* — Calcolo per trovare questi rapporti. — Prospetto comparativo tra i rapporti dei suoni nelle diverse scale. — Numero di vibrazioni di ciascun suono della scala temperata. — Tre *coristi* (*diapason*). — Come ottiensi il *corista* di 864 vibrazioni. — Tolleranza acustica. — Scala della musica moderna. — Strumenti a intonazione fissa; strumenti a intonazione libera. — Temperamento istintivo. — *Corista* scientifico.

Riconosciuta l'origine psicologica e accennato, come si è fatto, alla natura propria del linguaggio musicale, non maravigli se la scienza fisica non basti da sola — al contrario di quanto s'opina da taluni — a dimostrarne le leggi; ciò che l'acustica ci rivela è unicamente di ragione fisiologica, epperò inadeguato ad ispiegare i principî che governano le creazioni musicali. Tuttavia ogni arte non mancando di una base fisica, dalla quale ricava gli elementi materiali per manifestarsi nel mondo sensibile e incarnare le concezioni dell'ideale, così anche questi elementi vogliono essere fatti oggetto di studio.

La scienza acustica ci apprende che il *suono* è un fenomeno del senso uditivo, prodotto dalle vibrazioni

periodiche dei corpi elastici, trasmesse all' orecchio dalle ondulazioni dell'aria; che la *intensità* del suono dipende dall'ampiezza delle ondulazioni, l'*altezza* dal loro numero; che il *colorito*, o metallo (tempra, timbro, *klangfarbe, clang-tint*), è determinato dalla quantità e specie degli armonici (1) che accompagnano il suono principale, o generatore, detti pure suoni parziali, complementari, aliquoti, concomitanti e ipertoni. È in grazia dei progressi fatti dalla fisica che si conoscono e si spiegano non pochi fenomeni acustici degni di nota.

Per esempio, se due onde sonore hanno uguale ampiezza e vibrano ad un tempo medesimo, esse si rinforzano scambievolmente e possono anche, talvolta, risuonare per *simpatia*. Così, se si emette, con un certo grado di forza, una data nota contro la cassa armonica, o di risuonanza, di un pianoforte, con questa nota vibreranno — oltre la corda che le corrisponde — tutte le altre corde corrispondenti agli armonici che fanno corteo alla nota cantata.
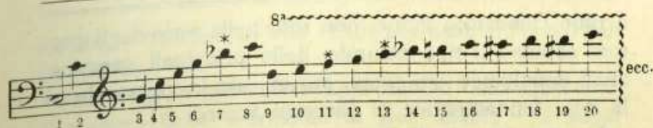
Se invece l'ampiezza delle onde sonore è uguale, ma le ondulazioni avvengono in *contrattempo*, in questo caso risulta un fenomeno chiamato *interferenza*, e cioè un'intermittenza di suono, poichè dove le onde s'intersecano ivi il suono si estingue.

Quando vi abbia poi lieve differenza tra il numero delle vibrazioni di due corde, allora nascono i così detti *battimenti*. Il battimento è un *terzo suono* indipendente dagli armonici (ipertoni) che accompagnano ciascuna nota principale, ed è rappresentato dalla *differenza* del numero di vibrazioni dei due suoni.

Questo fenomeno può prodursi anche fra gli ipertoni di un'unica corda; gli ipertoni corrispondono al numero di vibrazioni che essa compie nella sua divisione in parti aliquote.

Posta in vibrazione, per esempio, la corda *do* del pianoforte, essa produce la seguente serie di ipertoni:

(1) Gli armonici variano anche secondo il mezzo di produzione del suono; così gli armonici degli strumenti d'arco non sono i medesimi di quelli degli stumenti ad ancia, a bocca, ad imbuto, ecc.




I suoni segnati con asterisco non corrispondono esattamente a quelli in uso nella pratica musicale: il *Si*♭ e il *La* sono calanti, il *Fa* è crescente. Il 7° armonico però non è antitonale (antimusicale), e Rossini (*Fanfara di caccia*) e Verdi (*Otello*) se ne valsero con bell' effetto. Sono poi rapporti perfettamente musicali quelli dell' 8ª, della 5ª, della 4ª, della 3ª maggiore e della 6ª minore.

Gli ipertoni scemano di intensità (forza) man mano che si acuiscono; si può stabilire la legge che la intensità di un ipertono diminuisce in ragione del quadrato del numero che lo rappresenta; al di là del sesto ipertono gli altri fenomeni sono pressochè impercettibili.

Gli ipertoni di una corda sono tanti quante sono le suddivisioni cui essa può andar soggetta, dalla intera lunghezza della corda alla sua più piccola suddivisione.

Il fenomeno fisico-acustico (od armonico) ha molta importanza non solo scientifica ma anche musicale. Senza dire che è prodotto da tutti gli agenti acustici, esso ci offre il tipo dei principali *intervalli* onde si costituiscono gli *accordi;* — per esso si spiegano, come vedremo, le affinità esistenti fra i sette suoni della gamma dei fisici; con gli ipertoni di alcuni tubi sonori, di diverso impianto acustico, riuniti in un solo strumento, si ottiene la scala cromatica negli oricalchi (trombe, corni, tromboni, tube); — lo stesso fenomeno insegna dove debbano trovarsi i fori per l' accorciamento dell' onda vibrante negli strumenti a fiato, e ciò anche ad onta delle alterazioni richieste dal *temperamento;* dimostra inoltre come abbiasi a procedere per ottenere i suoni *armonici* nella tecnica strumentale, in ispecie sugli strumenti d'arco.

Inoltre il fenomeno fisico-acustico ci svela il segreto dei timbri, le relazioni esistenti fra gli armonici degli strumenti a corde e gli armonici degli strumenti a fiato

a tubo cilindrico; infine, non solo nella serie degli ipertoni abbiano il tipo naturale delle principali combinazioni simultanee dei suoni, ma in essa troviamo altresì la nota fondamentale di parecchi accordi (1).

Lo stesso modo di disporre armoniosamente l'accordo perfetto maggiore, ci è suggerito dalla successione naturale e progressiva degli ipertoni.

Esistono apparecchi acustici che rendono perfettamente percettibile, non solo questa costellazione fonica, ma anche i suoni *risultanti,* classificati in *differenziali* (quelli più bassi dei suoni principali, e che sono i più forti), in ***suoni risultanti di prim'ordine,*** in ***suoni risultanti di second'ordine*** e in ***suoni addizionali*** (quelli più acuti dei suoni principali, e i meno forti). La loro scoperta appartiene al Sorge, al Tartini, all'Helmholtz. Vi sono poi i suoni di ***moltiplicazione*** dell'Œttingen, sensibilissimi.

I risuonatori sferoidi e quelli conico-cilindroidi di Helmholtz sono accordati coi singoli suoni della scala cro-

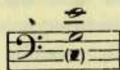
---

(1) La nota fondamentale di un accordo la si scopre colla sottrazione:

5ta 4ta 6ta 3a ecc.

Fondamentali: (a)

(*a*) È il *terzo suono* di Tartini:



Persino per la quarta maggiore, od eccedente (*mi, la diesis* = *tritonus*), si trova il basso fondamentale nel suono *risultante,* ove si consideri l'intervallo nel suo rivolto, onde la quinta minore, o diminuita, e facendo del suono superiore dell'intervallo un omologo di *si bemolle*:

Quinta minore, o quarta maggiore, se il *Si*♭ è omologato al *La*♯.

Suono differenziale: ottava del fondamentale.

matica, e ciascuno di essi rende percettibile l'uno o l'altro ipertono (1).

I suoni *differenziali* sono rappresentati dalla differenza di numero delle vibrazioni di due suoni; — i suoni *addizionali,* invece, nascono dalla somma delle vibrazioni di due suoni diversi.

Talchè la combinazione, suppongasi, di prima e quinta $2:3 \left(\frac{do,\ sol}{2\quad 3}\right)$, produrrà ad un tempo l'armonico *differenziale* $\left(\frac{do}{1}\right)$, che è il basso fondamentale della combinazione, e l'armonico addizionale 5, ***mi,*** $(3 - 2 = 1;\ 2 + 3 = 5)$:

armonico addizionale

Notazione

1, armonico differenziale

Prima d'abbandonare l'argomento dei suoni di combinazione, non vogliamo omettere di esemplificare i suoni di *moltiplicazione* di Œttingen, rappresentati dalla moltiplicazione dei numeri esprimenti un intervallo, come $\frac{3}{2}$, $2 \times 3 = 6$; $\frac{4}{3}$, $3 \times 4 = 12$; $\frac{5}{3}$, $3 \times 5 = 15$, ecc.

Suoni di *moltiplicazione* di Œttingen:

ecc.

(1) La nota che si vuol decomporre nei suoi ipertoni va prodotta innanzi ad una serie cromatica di risuonatori, i quali, aperti da un lato per accogliere le vibrazioni aeriformi, hanno dal lato opposto un tubetto contro cui arde una fiammella a gaz, la quale si agita tutte le volte che l'ipertono del risuonatore corrisponde ad un armonico del suono che si vuol analizzare.

I fatti sin qui raccolti dimostrano che il suono non è, per la sensazione fisiologica dell'udito, un elemento semplice, ma complesso, un amalgama di parecchi suoni, molti dei quali sfuggono ad una consciente percezione, per non isvegliare nell'anima che l'impressione di un unico suono avente determinata altezza, un suo dato grado di intensità e un suo proprio colore.

Per Helmholtz, il problema secolare delle affinità dei suoni della scala naturale, o dei fisici, è riassunto nel seguente teorema:

*I singoli suoni della scala maggiore sono echi (ipertoni, armonici) parziali gli uni degli altri e in particolare della tonica.*

Così il *mi,* come il *sol,* sono compresi nella costellazione degli armonici della tonica; il *la* in quella della quarta; il *re* e il *si* in quella della quinta. Il *re,* inoltre, è il nono armonico della tonica. Il *la* ha affinità anche col quinto armonico di *do* (col *mi*), col decimo e col dodicesimo armonico, pure di *do.* Del resto, dimostrata l'affinità esistente fra la tonica, il quarto e il quinto grado, conseguono poi affinità comuni tra i loro armonici.

## DIMOSTRAZIONE

*Armonici.*

1ª (1). 1 2 3 4 5 6 (♭7) 8 9

Tonica.

La tonica fornisce 4 gradi della scala: il 1°, il 3°, il 5° e l'8°.

8ª (2).

Affinità dell'8ª colla tonica (i legami armonici sono indicati dai punti).

12ª (3).

Affinità della 12ª colla tonica mediante il 3° armonico di questa e il 9°.

5ª ($\frac{3}{2}$).

Affinità della 5ª colla 12ª mediante il legame del 1° arm. di questa, ecc.

4ª ($\frac{4}{3}$).

Affinità della 4ª colla tonica mediante il 3° arm. della 4ª e il 4° arm. della tonica, ecc.

3ª ($\frac{5}{4}$).

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7)
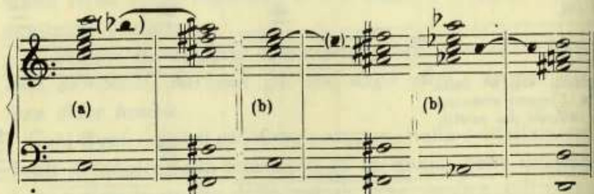
Affinità della 3ª magg. con la tonica, mediante il 4° armonico di questa.

Una legge analoga a quella che dimostra le affinità tra i suoni della scala diatonica, spiega pure le affinità tra gli accordi nell'armonia.

Le affinità vengono distinte in *evidenti* e in *nascoste*.

Le *evidenti* sono quelle che si trovano tra due o più accordi nei quali esistono suoni comuni.

Le *nascoste* sono quelle in cui l'affinità esiste fra un suono *armonico* di un dato accordo ed un suono *reale* dell'accordo successivo (veggasi l'esempio lettera *a*), od anche fra un suono reale dell'accordo antecedente ed un suono armonico dell'accordo susseguente (veggasi l'esempio lettera *b*):




Al N. 1 il legame è stabilito dal *si bemolle* (7° armonico), omologo di *la diesis*.

Al N. 2 il legame esiste fra la *terza* del primo accordo e il *settimo armonico.* (*mi*) del secondo accordo.

Al N. 3 il legame trovasi parimenti fra la *terza* del primo accordo e il *settimo armonico* (*do*) dell'accordo susseguente.

La scienza acustica non poteva omettere d'investigare inoltre le leggi dell'armonia a suoni simultanei, e gli studi in proposito possono essere riassunti nei due seguenti teoremi:

I. Per le combinazioni di due suoni:

*La combinazione di due suoni è tanto più aggradevole all'udito, quanto più il rapporto della velocità delle loro vibrazioni è espresso da numeri semplici* (1).

TYNDAL, *Le Son.*

Valga il vero, quale combinazione avvi più gradevole

(1) Le serie intelligibili nelle vibrazioni, secondo Descartes, si limitano ai fattori primi 2, 3, 5 e loro estensioni per 2, 4, 8, ecc. I suoni simultanei aventi i rapporti $\frac{2}{3}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{5}{3}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{8}{5}$, a distanze di più ottave, acquistano termini estesissimi nelle serie di vibrazioni di 64, 128, 156; di 48, 96, 192; di 80, 160, 320, e risultano ugualmente consonanti per la loro divisibilità in più gruppi elementari. Su questo argomento si consulti il *Ritmo vibratorio*, del dott. A. Camiolo.

dell'ottava (1 : 2), quella cioè rappresentata dal più semplice dei rapporti? Vengono poscia le combinazioni di quinta (2 : 3), di quarta (3 : 4) (1), di terza maggiore (4 : 5), di terza minore (5 : 6); di sesta maggiore (3 : 5); di sesta minore (5 : 8); mentre i rapporti più complicati di seconda 7 : 8 (*il tono massimo*), di 8 : 9 (*il tono medio*), di 9 : 10 (*il tono minimo*), di 15 : 16 (*il semitono diatonico*), sono dissonanti, come pure dissonanti sono i rapporti di 5 : 7, la quinta minore, e di 4 : 7, la settima minore, sebbene più piccoli del rapporto di sesta minore, non dissonante perchè l'8ª è l'estensione del fattore 2. Trattasi di un *rivolto* della 3ª maggiore.

II. Per le combinazioni di tre ed anche d'un maggior numero di suoni, gli acustici hanno il seguente postulato:

*Affinchè un accordo prodotto da tre o più di tre suoni sia consonante, bisogna che i diversi suoni che lo compongono si trovino, in quanto al numero delle loro vibrazioni, in un rapporto semplice non solamente col suono fondamentale, ma anche tra di loro.*
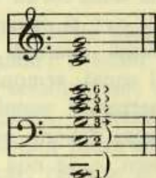
(Helmholtz, *Teoria fisiologica delle sensazioni uditive, ecc.* — Blaserna, *Teoria del suono*).

L'accordo perfetto maggiore e l'accordo perfetto minore traducono appunto questo principio.

*Rapporti dell'accordo perfetto maggiore*:

4; 4 : 5; 5 : 6.

Notazione:



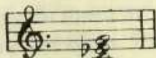

(1) Nell'armonia a due sole parti, la 4ª è dai tecnici considerata *dissonanza*, ma ove le sia aggregata una terza parte, alla terza sopra o alla terza sotto, è consonanza:



*Rapporti dell'accordo perfetto minore:*
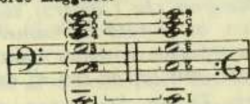
4; 5 : 6; 4 : 5.

Notazione:



Secondo Rameau, l'*Accordo perfetto maggiore* si basa sul fenomeno dei suoni armonici (ipertoni) *superiori*, e quello *minore* non è che una sua modificazione. Pel Riemann, il *modo minore* si basa invece sulla *ipotesi* della esistenza di una serie di armonici *inferiori*, accennata pure dallo Zarlino, da Tartini e da Rousseau — i quali suoni concomitanti inferiori generano la triade minore.

Gli armonici *inferiori* sono gli stessi di quelli superiori, ma capovolti:




Poichè esistono *armonici* e suoni *risultanti* di più ordini e di più specie, si hanno in ciascuna corda tanti suoni per quante sono le sue suddivisioni in parti aliquote, — dalla intera lunghezza della corda all'ultima sua suddivisione in una parte infinitamente piccola, — così è naturale risulti da una data corda un numero incalcolabile di suoni, i quali, ove si estenda il principio delle *affinità* anzidette (affinità *nascoste* fra i suoni reali e quelli armonici, fra i suoni armonici e quelli reali e fra gli armonici o ipertoni i suoni complementari di una data corda), i suoni devono necessariamente presentare sempre tra loro — se non altro fisicamente se non musicalmente — un'affinità di un qualche grado.
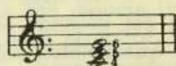
Dove si andrebbe a finire poi se si volesse tener conto altresì delle affinità fra i suoni di combinazione *differenziali* e *addizionali* di primo, di secondo, di terzo ordine e via dicendo, e cioè fra gli armonici degli armonici, fra i suoni differenziali dei suoni differenziali, ecc., ecc.?

Questa forse la profonda ragione dell'esistenza di rapporti tonali, per lo meno acustici se non sempre estetici, in apparenza tanto lontani che si trovano in alcuni lavori musicali, rapporti che non hanno plausibile spiegazione nelle teoriche ordinarie delle scuole.
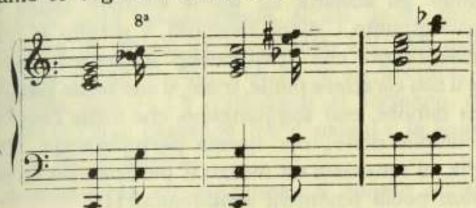
Inutile osservare perciò che nella pratica dell' arte non si può fare delle affinità puramente fisiche dei suoni che un conto molto relativo, poichè una grande quantità di esse si perde nel buio dei fenomeni non apprezzati dall'anima come fatti reali.

Certo che l'acustica ha per sè stessa un'alta importanza scientifica, poichè essa ci rivela non pochi fenomeni di grande momento; ma sarebbe poi impossibile conciliare certe sue esperienze colla pratica della composizione.

Ad esempio, se si tien conto dei suoni risultanti dell'accordo perfetto maggiore



abbiamo le seguenti combinazioni:
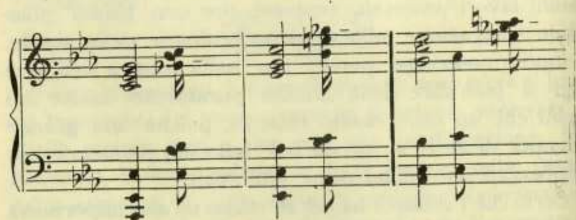



In questo esempio i suoni parziali ***fondamentali*** sono espressi dalle minime; i suoni ***risultanti*** fra i suoni fondamentali, dalle semiminime; quelli dei suoni fondamentali coi loro primi armonici, dalle crome e dalle semicrome. Una lineetta posta allato ad una nota significa ch'essa è calante, rispetto al suono corrispondente della scala (1).

Se non si tien conto che dei suoni risultanti, scritti nel rigo inferiore, non vi ha alcun inconveniente, pe-

(1) Helmholtz, *Teoria fisiologica della musica.*

rocchè non trattasi che di ottave gravi dei suoni già esistenti nell'accordo; ma dato l'accordo perfetto minore, co' suoi suoni *risultanti:*



rendonsi immediatamente manifesti gravi inconvenienti per l'armonia.

L'Helmholtz confessa d'aver potuto udire facilmente, sopra un suo *harmonium* accordato secondo i rapporti della scala dei fisici — e coll'aiuto dei risuonatori, — i suoni risultanti gravi del secondo ordine, quelli scritti colle crome, ma non quelli notati colle semicrome. Egli li esemplificò solamente per completare la sua teorica.

Secondo gli acustici, ed anche secondo alcuni estetici, sono appunto i suoni risultanti, o meglio, in questo caso, discordanti, che trasfondono all'accordo perfetto minore il suo carattere molle, triste, il suo senso passivo: è la terza minore, essi soggiungono, che turba l'equilibrio della combinazione; ma questa perturbazione offre, a sua volta, al musicista un mezzo il più acconcio ad esprimere non pochi fenomeni sentimentali (1).
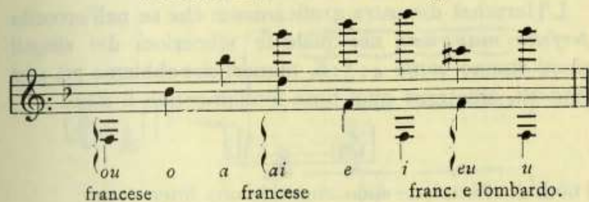
(1) VICHER, nella sua *Estetica*, parla intorno al carattere del *modo minore*, e dimostra ch'esso, per vero, si adatta a molteplici gradazioni della gioia e del dolore, ma che il carattere generale dei sentimenti espressi da questa tonalità consiste in qualcosa di *velato* e di *vago*. Per altri autori, ogni sentimento musicale d'intonazione o di armonia, o di impressioni estetiche diverse, proviene dalla percezione intellettiva del ritmo vibratorio. Così mentre il sentimento della dissonanza, per essi, deriva dalla indivisibilità del ritmo vibratorio complesso nella udizione dei suoni simultanei, il sentimento giocondo della tonalità e degli accordi consonanti di *modo maggiore* dipende, come si esprime il CAMIOLO, « dalla intelligibilità dei ritmi vibratori omogenei nel suono diatonico, e il sentimento di mestizia della *tonalità minore* e degli accordi minori deriva dalla commista percezione intellettiva di due ritmi eterogenei nelle vibrazioni di ciascun suono componente ».

Siffatte proiezioni acustiche, che non figurano nella scrittura della musica, e che sfuggono al calcolo che l'anima fa inscientemente delle combinazioni dei suoni, sono da comprendersi nella miriade di piccole percezioni cui il Leibniz attribuiva infiniti fenomeni psichici: esse, per la loro molteplicità, non possono essere registrate nel codice della tecnurgia musicale, e sono puramente di ragione scientifica: esse esercitano una influenza sui timbri e sulle affinità tonali, ma la pratica musicale le neglige.

Nella voce umana le vocali si distinguono l'una dall'altra pei suoni parziali diversi che accompagnano la nota sulla quale si canta. L'acutezza della voce è determinata dalla tensione delle corde vocali e dalla forza con la quale si spinge l'aria, ma la voce è ricca di suoni parziali, i quali predominano per risuonanza a seconda dell'ampiezza e della forma che assume la cavità della bocca.

L'*U* è un suono quasi semplice, l'*O* è accompagnato dall'ottava; *A, E* ed *I* hanno armonici più alti. Ciascuna vocale unisce ai suoni parziali, che variano con l'acutezza della nota fondamentale, alcuni suoni propri, il cui numero di vibrazioni è costante. L'*U,* ad esempio, ha sempre in sè il $fa_3$, l'*O* ha il $si_3$ bemolle, l'*A* il $si_4$ bemolle, ecc. — Le consonanti si formano dai rumori che fa l'aria passando fra il palato e la lingua, fra i denti e fra le labbra.

*Armonici che accompagnano le singole vocali, secondo Helmholtz e Köning.*




Come vedesi, alcune vocali hanno armonici anche doppi.

Vogliamo notare poi che le vocali *a, e, i, o, u* della buona pronuncia italiana non escono dai suoni dell'ac-

cordo di *Si bemolle,* ed hanno, diremo così, per *dominante,* nell'armonia della favella, la *dominante* del tono di *Si bemolle:*

*a e i o u*

Di recente, alcuni fisici vollero rappresentare graficamente il giuoco delle vibrazioni di un dato accordo, stabilendo la legge che la consonanza e la dissonanza delle combinazioni simultanee dei suoni dipendono dalla chiarezza maggiore o minore dei ritmi nelle vibrazioni degli elementi fonici costituenti gli accordi, e dalla maggiore o minor quantità di nodi di vibrazioni che nascono tra i diversi suoni degli accordi stessi.

Fra questi fisici è il Camiolo. Egli prende per divisa di battaglia il celebre motto di Leibniz: " *Musica est exercitium arithmeticae, occultum, nescientis se numerare animi*", e dimostra appunto come la musica sia un calcolo che l'anima fa inscientemente colla comparazione dei *movimenti* e *ritmi vibratori* di ciascun suono nei diversi accordi.

È uno studio che richiama al pensiero i begli esperimenti sulla coincidenza delle vibrazioni negli aggregati dei suoni simultanei, dovuti a John Herschel e accennati pure da John Cook nella sua opera: *Suono e base fisica della musica.*

L'Herschel dimostra graficamente che se nell'accordo *perfetto maggiore,* nel quale le vibrazioni dei singoli suoni stanno come 4 : 5 : 6, numeri che abbiamo già così tradotti, ammessa qual nota fondamentale il *do:*

i nodi di vibrazione sono riuniti in una linea come:

6 (*sol*)
5 (*mi*)
4 (*do*)

risulta il disegno dell'*ordine ritmico* secondo che cadono sull'orecchio le vibrazioni di ciascun suono.

Alcune volte v'ha incontro di vibrazioni, come si vede dove i punti sono sovrapposti, altre no. S'intende che quest' ordine riproducesi in tutto uguale in un tempo esattamente uguale.

Il Camiolo così formula il suo principio:

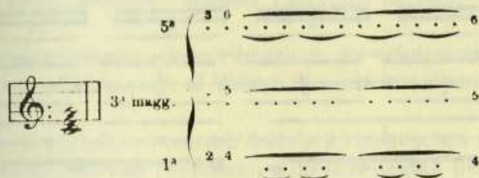
" *La disposizione dei suoni di una consonanza, o di un accordo, è più o meno aggradevole secondo l'ordine dei ritmi vibratorî, di cui il più semplice, o il più potente, si produce di preferenza nelle vibrazioni meno rapide o dei suoni gravi* ".

Vediamo ora come sono graficamente rappresentati i ritmi vibratorî negli accordi.

Fra due suoni simultanei, le vibrazioni formano un sol ritmo per ciascun suono; ma negli accordi (combinazioni di tre o più suoni) le vibrazioni d'uno stesso suono si presentano in due, in tre ritmi.

La perfezione dell'accordo maggiore risiede nella contemporaneità di due ritmi omogenei. Il suono fondamentale dell'accordo perfetto si combina colle sue vibrazioni ai due ritmi omogenei binari 2, 4; il suono della quinta giusta coi due ritmi omogenei ternarî 3, 6; e il suono della terza maggiore col ritmo quinario 5.

Sia ciascuna vibrazione rappresentata da un punto e ciascun gruppo vibratorio espresso da una curva, si osserverà l'ordine di ritmi seguente:




Il suono fondamentale è sempre rappresentato dal ritmo binario.

Per l'accordo perfetto minore, l'ordine ritmico è il seguente:

5ª 3 5 15
3ª min. 4 6 12
1ª 2 5 10

Altri ordini ritmici dimostrano la coincidenza delle vibrazioni fra i suoni degli accordi dissonanti di quarta e quinta, di settima minore e di nona. È facile vedere che il carattere particolare di ciascun accordo proviene dalla combinazione dei ritmi più o meno intelligibili delle vibrazioni, e dalla disposizione con cui i ritmi sono combinati fra i suoni acuti, e cioè in correlazione alla rapidità più o meno grande del movimento vibratorio.

Il Grassi-Landi è autore di una teorica non diversa dalle menzionate, e che riguarda pur essa i ritmi delle vibrazioni negli accordi musicali.

Così egli rappresenta questi ritmi vibratori nell'accordo perfetto di *do maggiore:*

Vuol essere osservato che la base *do* fa due vibrazioni, il *mi* ne fa due e mezza, ecc., o diremo meglio: mentre

la base ne fa quattro, il *mi* ne fa cinque — rapporto della terza; — mentre la base ne fa due, il *sol* ne fa tre — rapporto della quinta; — e mentre l'ottava della base raddoppia il numero di vibrazioni di questa, l'ottava della terza, il *mi*, raddoppia il numero di vibrazioni del *mi* inferiore.

Sono gli incontri nelle vibrazioni che rendono consonante l'accordo, e questi incontri li abbiamo ogni cinque vibrazioni contro quattro nella terza *do mi;* ogni tre vibrazioni contro due, o sei contro quattro, fra la base e la quinta *do sol;* finalmente nei rapporti dupli del *do* e del *mi* superiori, rispetto al *do* e al *mi* inferiori. L'accordo perfetto — sia maggiore sia minore — è il supremo principio tonale — ogni evoluzione di suoni riposa in esso; — è armonia per eccellenza e rivela la simmetria rappresentata dal ritmo dei periodi vibratorî — varî e omogenei tra loro — siccome base dell'estetica musicale: nell'accordo perfetto si contengono i rapporti di tutte le consonanze moderne.

L'analogia esistente fra questa teorica e quelle di Herschel e di Camiolo è evidente, mentre tutte, a loro volta, derivano dalle scoperte di Helmholtz.

Sino ad ora ci siamo tenuti nel campo simbolico ed astratto dei rapporti vibratorî dei suoni; vediamo ora come questi rapporti si traducano in note reali.

Per istabilire l'altezza assoluta dei suoni, va studiato l'ordine ritmico nelle vibrazioni, dimostrato dalla ripercussione del corpo sonoro, i cui *primi elementi* presentano, come abbiamo veduto, l'accordo perfetto maggiore.

L'ordine ritmico nelle vibrazioni ha origine da una quantità infinitesimale al disotto di una vibrazione completa.

Questa vibrazione unica è da taluni riconosciuta quale una *realità esistente* (Wronski) e da altri negata per tale (Soret), e perciò considerata una *nota ipotetica.* Nel vero, un movimento vibratorio di tanta lentezza non produce alcuna percezione musicale, e va considerato una nota teorica.

Un suono, perchè sia chiaramente percettibile ed abbia un valore estetico, deve produrre per lo meno 16 vibrazioni *complete* al minuto secondo.

Nell'ordine vibratorio non vi può essere soluzione di continuità, perciò — sebbene impercettibili pel senso — esistono *ottave* più gravi di quelle ammesse nella pratica musicale, e che loro servono di origine e di punto di partenza per una serie non interrotta di suoni, e come *substratum* alle ottave percettibili.

Tuttavia, allo scopo di avere un punto di partenza razionale in sì importanti studî, accettiamo pure questa *nota ipotetica* di un'unica vibrazione e vediamone lo sviluppo scientifico.

Essendo le vibrazioni dell'ottava due volte quelle della nota di base, ne deriva la progressione geometrica seguente:

| Numero di vibrazioni | | Nomi Musicali | | *Osservazioni* |
|---|---|---|---|---|
| complete | semplici | Italiani | Tedeschi | |
| | | (unità teorica) | | · |
| 1 | 2 | | | Al disotto della scala musicale. |
| 2 | 4 | | | |
| 4 | 8 | | | |
| 8 | 16 | | | |
| 16 | 32 | *do* $-_2$ | C II | Nota la più grave impiegata nella musica. - Grandi tubi dell'organo. |
| 32 | 64 | *do* $-_1$ | C I | |
| 64 | 128 | *do* $_1$ | C | 4ª corda del violoncello, a *vuoto*. |
| 128 | 256 | *do* $_2$ | c | 4ª corda della viola, a *vuoto*. |
| 256 | 512 | *do* $_3$ | c′ | |

I fisici ricavano dalla vibrazione della corda sonora i rapporti non solo della scala diatonica ma anche di quella cromatica. Per la prima i simboli numerici sono i seguenti:

$$1,\ \tfrac{9}{8},\ \tfrac{5}{4},\ \tfrac{4}{3},\ \tfrac{3}{2},\ \tfrac{5}{3},\ \tfrac{15}{8},\ 2.$$

*do, re, mi, fa, sol, la, si, do.*

Non tenendo conto del tono maggiore $\left(\frac{9}{8}\right)$, nè del minore $\left(\frac{10}{9}\right)$, a cagione della loro minima differenza

$\left(\text{un } comma\ \frac{81}{80}\right)$ (1), per trovare la differenza fra il semitono maggiore e il minore, questi due intervalli vengono significati colle formole $\frac{25}{24}$ per il *diesis*, e $\frac{24}{25}$ per il *bemolle*, — rapporti dedotti dalla differenza fra la terza maggiore $\frac{5}{4}$ e la terza minore $\frac{6}{5}$ $\left(\frac{5}{4}\times\frac{6}{5}=\frac{25}{24}\right)$.

Conosciuti questi valori, si ottiene il numero di vibrazioni delle singole note della scala col metodo seguente. Ciascun rapporto di suoni della scala naturale di *do* essendo riferito alla tonica, si moltiplica il numero di vibrazioni della tonica *do* (512) pel numeratore d'ogni singolo rapporto. Così, per conoscere il numero di vibrazioni del secondo grado (*re*), si moltiplica 512 per 9, e il prodotto lo si divide per 8; per trovare il numero di vibrazioni del terzo grado (*mi*), si moltiplica 512 per 5, e poscia si divide il prodotto per 4. Gli è con questo calcolo che moltiplicando 512 per 27, e dividendo il prodotto per 16, si ottiene il numero di vibrazioni del *diapason* sancito dal Congresso di Milano, riunito nel 1881, e che conta 864 vibrazioni semplici al secondo (2).

Il rapporto della sesta nota della scala, $\frac{27}{16}$, è Pitagorico, e sarà spiegato più oltre.

Il numero di vibrazioni di un suono diesato si ottiene moltiplicando il numero di vibrazioni del suono diatonico per 25, e dividendo il prodotto per 24; e pei suoni bemollati moltiplicando il numero di vibrazioni del suono diatonico per 24 e dividendo il prodotto per 25.

(1) Il tono maggiore è rappresentato dal rapporto $\frac{9}{8}$ e il minore dal rapporto $\frac{10}{9}$, i quali rapporti fra loro moltiplicati dànno il rapporto differenziale $\frac{81}{80}$, denominato *comma*.

(2) Questo *diapason* $La_3$ = 864 v. s. fu pure discusso ed approvato dai Congressi musicali di Bruxelles, nel 1884, e di Anversa, nel 1885.

SCALA DEI FISICI

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Do♭ | v. s. | 491, 6 | Do♮ | v. s. | 512 | 1 | Do♯ | v. s. | 533,33 |
| Re♭ | » | 552,96 | Re♮ | » | 576 | $\frac{9}{8}$ | Re♯ | » | 600,— |
| Mi♭ | » | 614, 4 | Mi♮ | » | 640 | $\frac{5}{4}$ | Mi♯ | » | 666,66 |
| Fa♭ | » | 655,68 | Fa♮ | » | 683 | $\frac{4}{3}$ | Fa♯ | » | 711,46 |
| Sol♭ | » | 737,24 | Sol♮ | » | 768 | $\frac{3}{2}$ | Sol♯ | » | 800,— |
| La♭ | » | 814,88 | La♮ | » | **853** | $\frac{5}{3}$ | La♯ | » | 888,54 |
| Si♭ | » | 921, 6 | Si♮ | » | 960 | $\frac{15}{8}$ | Si♯ | » | 1000,— |
| Do♭ | » | 983, 4 | Do♮ | » | 1024 | 2 | Do♯ | » | 1066, 5 |

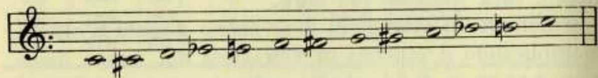
I suoni della scala possono essere ottenuti a mezzo di una serie di quinte esatte $\left(\frac{3}{2}\right)$, quali sono impiegate nell'accordatura del violino. Si parte dalla nota *fa*, e si forma una concatenazione di sei quinte.

1 ‿ 2 ‿ 8 ‿ 16 ‿ 64 ‿ 128 ‿ 512 (1024
1 2 3 4 5 6
*Fa Do Sol Re La Mi Si* (*Fa* ♯) ... ecc. (1).
1 3 9 27 81 243 729 (2187)

La terza quinta ha il rapporto $\frac{16}{27}$, del quale parlammo poc'anzi.

Per ottenere i suoni dell'intera scala cromatica, la progressione va proseguita sino all'undicesima quinta.

La scala cromatica seguente:



è prodotta dalla serie di quinte:

1 ⁀ 2 ⁀ 3 ⁀ 4 ⁀ 5 ⁀ 6 ⁀ 7 ⁀ 8 ⁀ 9 ⁀ 10 ⁀ 11 ⁀
*Mi*♭ *Si*♭ *Fa Do Sol Re La Mi Si*♮ *Fa*♯ *Do*♯ *Sol*♯(2)

Le seconde maggiori (*fa sol, do re, mi*♭ *fa, mi naturale* fa♯, ecc.) in questa scala hanno tutte uguale

(1) La progressione è alternatamente dupla e quadrupla nelle cifre superiori, e tripla nelle cifre poste sotto ai nomi delle note.

(2) Sino a tutto il secolo XVII, l'accordatura degli strumenti a tastiera seguiva il sistema dei Pitagorici, epperò non si ammettevano tonalità che avessero più di 4 *diesis*, o più di 4 *bemolli*, nè s'identificavano i suoni diesati coi bemollati.

altezza. Le due specie di semitono differiscono invece di altezza: *il diatonico* (*mi fa, si do, la si♭, fa♯ sol*) è più piccolo del *cromatico* (*fa fa♯, si♭ si♮*, ecc.), mentre nelle scuole si continua, in generale, tuttora a chiamare semitono *maggiore* il più *piccolo*, e semitono *minore* il più *grande!*

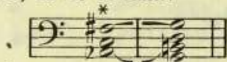
Questi toni e semitoni, nota il Gevaert, soddisfano, come intervalli melodici, abbastanza l'orecchio, ma non così nella polifonia.

Secondo i rapporti di questa scala, negli accordi le terze maggiori sono troppo grandi, dure, e perciò spiacevoli, mentre le terze minori sono troppo piccole, deboli, e non possono perciò appagare il nostro senso musicale.
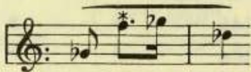
Nè poi è da tacere che in questa medesima scala il semitono cromatico è più alto del semitono diatonico, talchè, ad esempio, il *fa♯* eccede in acutezza il *sol♭*.

La distinzione fra il semitono cromatico e il diatonico venne trascurata nella pratica musicale per non complicare di troppo il meccanismo degli strumenti a tastiera. Col togliere alle quinte una picciola parte della loro esattezza, e cioè $^1/_{12}$ di comma, si venne al sistema detto *temperato* (1).
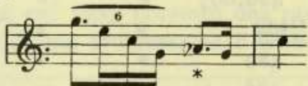
(1) Il semitono diatonico differisce dal cromatico anche per un fenomeno psichico, che si collega mirabilmenre alle leggi dell'Armonia, e prova la forte tendenza che ha la *sensibile* a risolvere salendo, e a discendere quelle note che acquistano il carattere di quarto grado, di 7ª e di 9ª, ambe minori. Esempio l'accordo di *sesta eccedente*, impiegato, pel primo, da A. Scarlatti:



Qui se il *fa♯* fosse ancora più vicino al *sol* superiore, e se il *la♭* lo fosse di più al *sol* inferiore, il nostro senso musicale li aggradirebbe maggiormente. — Nella melodia è bellissimo l'effetto:



o l'altro




Il semitono diatonico è più piccolo del cromatico anche pei violinisti, checchè opinino taluni in contrario; l'orecchio è un grande legislatore in materia d'acustica ed estetica musicale.

Ma, prima di parlare di questo, è a sapersi che i singoli gradi della scala vennero stabiliti in guise diverse, dando origine a parecchie altre scale, i cui rapporti presentiamo nel seguente prospetto comparativo:

| | *Do* | *Re* | *Mi* | *Fa* | *Sol* | *La* | *Si* | *Do* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Scala attribuita a Pitagora: | 512 | 576 | 648 | $682\frac{2}{3}$ | 768 | 864 | 972 | 1024 |
| Scala detta dei Fisici: | 512 | 576 | 640 | $682\frac{2}{3}$ | 768 | $853\frac{1}{3}$ | 960 | 1024 |
| Scala di Delezenne: | 512 | $568\frac{8}{9}$ | 640 | $682\frac{2}{3}$ | 768 | $853\frac{1}{3}$ | 960 | 1024 |
| Scala di Renaud, riprodotta da Grassi-Landi: | 512 | 576 | 640 | 672 | 768 | 864 | 960 | 1024 |
| Scala di C. Meerens, riprodotta da Montanelli: | 512 | 576 | 640 | $691\frac{1}{5}$ | 768 | 864 | 960 | 1024 |
| Scala di Wronski: | 512 | 576 | 640 | $682\frac{2}{3}$ | 768 | 864 | 967 | 1024 |
| Scala di Croegaert: | 512 | 576 | 640 | $682\frac{2}{3}$ | 768 | 864 | 960 | 1024 |

I rapporti della scala Pitagorica, — la prima del nostro prospetto, ed una fra le più importanti, — ecco come vengono rappresentati:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Do | 1 | 256 | (complete) | e comme | 3,2 |
| Re | $\frac{10}{9}$ | 284,444 | » | » | 3,5556 |
| Re | $\frac{9}{8}$ | 288 | » | » | 3,6 |
| Mi | $\frac{5}{4}$ | 320 | » | » | 4,0 |
| Mi (del viol.) | $\frac{9}{8}$ | 324 | » | » | 405 |
| Valore trovato da Delezenne | | | | | |
| Fa | $\frac{4}{3}$ | 341 | » | » | 333,4,2667 |
| Sol | $\frac{3}{2}$ | 384 | » | » | 418 |
| La | $\frac{5}{3}$ | 426,667 | » | » | 5,3333 |
| La (del viol.) | $\frac{27}{16}$ | 432 | » | » | 5,4 |
| Si | $\frac{15}{8}$ | 480 | » | » | 6,0 |
| Si | $\frac{243}{128}$ | 486 | » | » | 6,075 |
| Do | 2 | 512 | » | » | 6.4 |

Col *diapason* $La_3$ = 432 vibrazioni complete, od 864 vibrazioni semplici.

I rapporti rappresentanti la scala del Meerens, pur essa molto importante per questi studî, sono i seguenti:

| Do, | Re, | Mi, | Fa, | Sol, | La, | Si, | Do |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | $\frac{8}{9}$ | $\frac{5}{4}$ | $\frac{27}{20}$ | $\frac{3}{2}$ | $\frac{27}{16}$ | $\frac{15}{8}$ | 2. |

Le scale delle quali abbiamo presentati i tipi per via di cifre, differiscono, a loro volta, dalla scala ***temperata***.

Come si disse, nel ***temperamento*** non si tiene alcun conto della differenza fra i ***diesis*** e i ***bemolli*** (Do♯ = Re♭; Re♯ = Mi♭, ecc.), identificandosi gli uni agli altri con vantaggio della tecnica degli strumenti a tastiera e della *modulazione* enarmonica; talchè la scala temperata vien divisa in dodici parti, o gradi cromatici, perfettamente uguali tra loro.

La scala temperata presenta i seguenti numeri di vibrazioni, dedotti da un calcolo troppo complicato perchè possa trovar qui luogo. Ne diamo le formole e i risultati:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Do | . . . . | Vibrazioni | 512, |
| Do ♯ = Re♭ | $= \sqrt[12]{2^1}$ | " | 542,44 |
| Re = Do × e Mi♭♭ | $= (1{,}059)^2$ (1) | " | 574,70 |
| Re ♯ = Mi ♭ | $= (1{,}059)^3$ | " | 608,87 |
| Mi = Re × e Fa ♭ | $= (1{,}059)^4$ | " | 645,08 |
| Fa = Mi ♯ | $= (1{,}059)^5$ | " | 683,43 |
| Fa♯ = Sol ♭ | $= (1{,}059)^6$ | " | 724,07 |
| Sol = Fa × e La ♭♭ | $= (1{,}059)^7$ | " | 767,13 |
| Sol♯ = La ♭ | $= (1{,}059)^8$ | " | 812,74 |
| La = Sol × e Si ♭♭ | $= (1{,}059)^9$ | " | 861,07 |
| La♯ = Si ♭ | $= (1{,}059)^{10}$ | " | 912,28 |
| Si = La × | $= (1{,}059)^{11}$ | " | 966,52 |
| Do = Si ♯ e Re ♭♭ | $= (1{,}059)^{12}$ | " | 1024,00 |

Il Chladni, nel 1809, presentò una progressione geometrica, ossia una progressione di numeri di vibrazioni

(1) La cifra che trovasi avanti al numero delle vibrazioni esprime la differenza esistente tra l'uno e l'altro semitono.

applicata alla scala cromatica, il cui primo *do* conta una vibrazione al minuto secondo; eccone i rapporti:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Do . . . . . | 1,00000 | Sol . . . . . | 1,49831 |
| Do♯ o Re♭ . . | 1,05946 | Sol♯ o La♭ . . | 1,58740 |
| Re . . . . . | 1,12246 | La . . . . . | 1,68179 |
| Re♯ o Mi♭ . . | 1,18921 | La♯ o Si♭ . . | 1,78180 |
| Mi . . . . . | 1,25992 | Si . . . . . | 1,88775 |
| Fa . . . . . | 1,33484 | Do . . . . . | 2.00000 |
| Fa♯ o Sol♭ . . | 1,41421 | | |

Questi rapporti dimostrano, ancora una volta, che i suoni si acuiscono in ragione del maggior numero delle loro vibrazioni; epperò quanto più sono elevate le cifre, altrettanto più grande è la distanza che le separa.

Moltiplicando i singoli termini del prospetto di Chladni per 512, ottengonsi i numeri di vibrazioni dei singoli suoni della scala temperata, e così il $la_3$ non dà in essa 864 vibrazioni, come nella scala Pitagorica, nè 553 come in quella dei fisici, ma 861 vibrazioni e una frazione (861,07648). Queste cifre escludono il *diapason* irrazionale di 870 vibrazioni, e dovrebbero indurre ad adottare, qual suono regolatore scientifico, il *do* 512, e non il *la*, od altro suono qualsiasi, per la ragione che tutte le note, quali più quali meno, o nell'una o nell'altra scala, subiscono delle alterazioni secondo le loro diverse funzioni tonali (1).

(1) Il *Diapason* $la_3$ = 870 va escluso perchè manca di base razionale; esso si ribella alla legge sulle vibrazioni delle corde avendo una base, *do*, frazionaria. Questo *diapason* fu accolto in Francia nel 1859 all'unico scopo di abbassare ed unificare la tonalità delle orchestre, ma non si fecero studi speciali per dare un valore scientifico a quel regolatore, il quale, non appena adottato, incontrò le censure di tutti i dotti in materia di acustica. Il $la_3 = 864$ è invece razionale e deriva, come si è veduto, dal 6° grado Pitagorico $\left(\frac{27}{16}\right)$; esso non è il solo che possa esistere, avendosene pure altri, ad esempio quello dei fisici (553); ma anche questo è in parte convenzionale, inquantochè il numero delle vibrazioni non è fissato sul suono che è base del nostro sistema musicale. — Secondo quest'ordine di idee, il *diapason* derivante da un processo algoritmico è il $do_3 = 512$ v. s. al minuto secondo, essendo il *do* il suono di base della scala naturale del sistema musicale moderno.

Per ottenere il *la*$_3$ 864 fa d'uopo sostituire al *la* dei fisici (nel rapporto $\frac{5}{3}$) quello più alto Pitagorico, rappresentato dal rapporto $\frac{27}{16}$. Solo questo è il *la* della scala di *do maggiore,* che ha la quinta distante dalla tonica (*do*$_3$ 512) nel rapporto di 2 a 3, e il tono *sol-la* nel rapporto di 8 a 9; mentre se si udisse questo *la* nella scala di *fa,* la terza maggiore avrebbe il rapporto di 4 a 5 al di sopra della tonica *fa,* risultando un *la* di sole 853 $\frac{1}{3}$ vibrazioni, il *do*$_3$ essendo sempre di 512 vibrazioni.

I due *la* suddetti potrebbero essere accompagnati da un *la*$_3$ temperato — del pianoforte, dell'organo, dell'armonio o dell'arpa — di 861 vibrazioni, e ciò senza offesa dell'orecchio. Così il Croegaert. — È veramente singolare il fatto di codesta tolleranza acustica, sì ben satirizzata da Voltaire allorchè scriveva: “ Dicesi che il buon Dio tutto abbia fatto pel nostro meglio; — in questo caso egli ha fatto benissimo a non dotarci di un miglior senso uditivo! „ — Osserviamo, da ultimo, essere in grazia di essa tolleranza uditiva che si rendono accettabili nella pratica non pochi fatti acustici scientificamente tra loro incompatibili.

E per raccogliere i varî concetti intorno agli elementi fisici fondamentali dell'arte dei suoni, accenneremo altresì che Hauptmann, nell'opera *Die Natur der Harmonik und der Metrik,* riconosce per la vera scala della nostra musica quella in cui la sottodominante, la tonica e la dominante sono tolte dalla successione di quinte $\frac{3}{2}$, e quindi non temperate, mentre le terze maggiori dei tre accordi perfetti — *sottodominante, tonica, dominante,* dei quali è costituita la tonalità, — appartengono alla scala degli *armonici,* od ipertoni, e sono nel rapporto di $\frac{5}{4}$.




Ma non tutti gli odierni strumenti possono produrre questa scala ideale; di qui l'origine della scala *temperata,*

imposta dalla costruzione degli strumenti a tastiera e dal carattere essenzialmente modulante della nostra musica.

Sulla associazione simultanea dei diversi agenti acustici a rapporti d' intonazione tra loro non identici, il Gevaert ha osservazioni preziose.

Egli distingue anzitutto gli strumenti in due categorie: in quella a intonazione fissa, pei quali è indispensabile il temperamento (pianoforte, organo, harmonium, arpa), e in quella a intonazione variabile, e cioè degli strumenti a fiato (come il flauto, l'oboe, il clarinetto, il fagotto e il saxofono), nei quali la distanza da un foro all'altro è calcolata in modo da produrre semitoni il più possibilmente uguali.

" Notiamo — scrive il Gevaert — che l'artista può, sino a un certo punto, modificare le intonazioni del suo strumento *en relachant ou en serrant les lèvres*. Negli strumenti a imboccatura, muniti di pistoni (o cilindri), le lunghezze corrispondenti a questi pistoni sono determinate ugualmente allo scopo di produrre dei fondamentali succedentisi per semitoni temperati; dicasi altrettanto pei *pezzi di ricambio* (ritorti). Lo strumentista può anche in questi strumenti, modificando la pressione delle labbra, cangiare leggermente il grado di acutezza dei suoni; ma le intonazioni ottenute in tal modo mancano di stabilità (*de fixité*) ".

Poi il Gevaert classifica le voci umane e gli strumenti d'arco, sì quelle che questi strumenti a intonazione libera. In essi l'esecutore determina a suo grado l'altezza di ciascun suono.

" Le loro corde *a vuoto* (continua il Gevaert) sono accordate per quinte (o quarte) esatte, ma inoltre l'artista ha la facoltà di modificare a suo piacere l'altezza degli intervalli; egli può in conseguenza distinguere i semitoni cromatici dai diatonici, può produrre delle terze naturali, può, in una parola, soddisfare alle esigenze dell'orecchio il più delicato ". Va poi notata l'assennatezza delle parole seguenti: " S' intende bene che una tale perfezione non è possibile (e desiderabile) che nell'*a*

*solo,* o tutt'al più nei momenti nei quali il *quartetto* degli archi si fa udire senza l'aggiunta di altre sonorità. Nell'assieme orchestrale, i violinisti, i suonatori di viola, i suonatori di violoncello e di contrabasso *temperano* istintivamente, senza saperlo, per mettersi d'accordo con gli strumenti a semitoni uguali „.

« Le trombe semplici (a squillo o naturali) e i corni risuonanti in istato naturale (intendasi senza macchina e senza l'introduzione della mano nel padiglione) non hanno altri intervalli che quelli della *scala* armonica (cioè del fenomeno fisico-acustico). Rispetto agli strumenti a imboccatura forniti di pistoni, la loro scala è formata da una mescolanza molto confusa di semitoni temperati e di intervalli appartenenti alla scala degli armonici „.

Resta con ciò dimostrato che, all'infuori dell'ottava, tutti gli intervalli vanno soggetti, per cause fisiche e per ragioni imposte dal nostro sentimento musicale — o senso della tonalità, — ad alterazioni, e che perciò l'unico suono su cui non cade discrepanza di giudizio, è una potenza qualsiasi dell'unica vibrazione da cui ha origine la serie delle ottave, e questo suono, che denominiamo *do,* portato alla nona potenza (il $do_3 = 512$ v. s.) deve riconoscersi come suono regolatore scientifico, pur adottando il $la_3 = 864$ vibrazioni al secondo quale *corista,* o *diapason,* per la pratica musicale, e ciò a cagione dell'impianto acustico dei diversi strumenti dell'orchestra dei nostri tempi.

---

## § VIII.

## PSICOLOGIA DELLA TONALITÀ PRINCIPII DEL MAZZUCATO.

Della tonalità. — Sua antica esistenza. — Armonia e Melodia. — Trasparenza degli elementi fonici negli *Accordi*. — Varietà e unità delle forme armoniche. — Gli accordi considerati quali agenti psichici. — Scomposizione degli accordi in elementi melodici. Le cinque leggi del Mazzucato sulla tonalità: I. Duplice principio armonico. — II. Centro o forza tonale. — III. Sovrapposizione simmetrica del principio armonico. — IV. Inerzia fonica. — V. Tendenza fonica cadenzale verso il grave. — Nostra esposizione di queste leggi. — Origine degli elementi melodici. — La tonica potenza attrattiva ed unificatrice. — Ragion d'essere del *Pedale*. — La *Modulazione*. — Necessità dell'unità tonale. — Simmetrizzazione della tonica. — Accordo di undecima che ne deriva. — Sua semplificazione pratica. — Esempi di Wagner e Verdi. — Antagonismo fra tonica e dominante. — Accordi dovuti al principio simmetrico. — Simmetrizzazione della dominante. — Duplice *Pedale*. — Gli accordi *alterati* spiegati col principio della inerzia fonica. — Cadenza naturale e cadenza artistica. — La nota *sensible*. — Osservazioni estetiche sugli accordi complicati.

Le facoltà dell'anima abbracciano tutti i fenomeni delle nostre percezioni, e come havvi, ad esempio, un'associazione fra i pensieri e i sentimenti, così havvi un'associazione di suoni e di imagini musicali, e ciò che è la *logica*, — il principio d'unità, — nel linguaggio dal senso determinato, è la *tonalità* nel linguaggio dal senso indeterminato; e come l'intelletto sintetizza le singole parole e i singoli concetti del discorso, così l'anima sintetizza gli elementi onde si costituisce un'imagine affettiva espressa per via di combinazioni melodiche od armoniche, o con le une e le altre aggregate in un'unica forma d'arte.

Da ciò consegue che il campo della tonalità, non altrimenti di quello della logica, sarà altrettanto più vasto quanto più agevolmente potrà essere percorso dalla me-

moria sensitiva, o imaginazione riproduttrice, senza la quale mancherebbero all'anima gli elementi della percezione estetica, — e sin dove la imaginazione creatrice (la facoltà inventiva) giunge colle sue vigorose ali ad elevare e condurre nel suo magico impero l'uomo intellettuale e morale.

Ma di questo, come di altri fatti appartenenti alle più belle conquiste dell'arte, ci faranno edotti le teoriche che verremo man mano esponendo.

Il Fétis non vide gli elementi della tonalità detta impropriamente moderna, anteriormente al Monteverde, e volle attribuirli ad un ardimento inconsciente di questo famoso musicista. Il Coussemaker, Hullah, Chouquet, ed altri storici della musica, ebbero invece a scoprirli in lavori appartenenti ad un'epoca ben più remota. La tonalità oggi sovrana esistè a lato dei modi liturgici in tutto il medio evo nei canti popolari, ed è quella delle leggiadre pastorali di *Adam de la Hale,* delle cantilene in *modo lascivo,* e *adatto al ballo,* di cui parla lo Zarlino nelle sue *Instituzioni Harmoniche,* infine essa trovasi pure nella polifonia per opera in ispecie di Du Fay e di Josquino del Prato, il musicista favorito del secolo XV.

Dalla comune degli storici e filosofi della musica, sino ad ora non si studiò di quest'arte soprammirabile che il lato esteriore, pochi furono coloro i quali ne fecero una profonda disamina estetica; fra questi pochi è da menzionare Alberto Mazzucato, di cui ci onoriamo d'essere stati discepoli. Egli, dotto musicista e pensatore profondo, cercò i principî della tonalità nell'uomo e ne coordinò le leggi fondamentali (1). Pel Mazzucato i suoni non costituiscono ciò che chiamiamo musica se non sono collegati da reconditi nessi, e non risultano dalla scomposizione di accordi tra loro affini.

Infatti, chi chiamerebbe musica una serie di suoni eterogenei, aggregati gli uni agli altri senza una ragione

(1) HERBART ha un lavoro importante sulla musica, ma egli tratta della *Psicologia matematica dell'arte musicale*; un'opera di polso ha pure Moritz Hauptmann (*Die Natur der Harmonik und Metrik*) già in altro paragrafo da noi citata.

d'arte, e, come si suol dire, a casaccio? Secondo il profondo concetto del Mazzucato, — concetto enunciato altresì anteriormente da un Rameau, da un D'Alembert, dal Forkel, dal Fröhlich ed altri, — la musica esiste nell'uomo come *principio armonico* prima ancora che come *elemento melodico,* non essendo i singoli suoni di una cantilena che la scomposizione di accordi tra loro collegati da vincoli o palesi od occulti. Questa base armonica della melodia spiega come possano coesistere i molteplici strati sonori, che costituiscono l'organismo d'un componimento armonico o polifonico (1). L'uno nel vario è espresso dalla musica in guisa maravigliosa: essa ne' suoi accordi, nei contrappunti vocali o strumentali, nella molteplicità dei timbri offre una *trasparenza* che permette non solo di discernere le singole parti costitutive di un dato componimento senza pericolo di confusione, ma anche di concepire il tutto in un'unica idea, in un unico sentimento.

È codesta una proprietà esclusiva della musica e invidiata dai poeti drammatici. " Fate ch'io possa combinare simultaneamente parecchi discorsi — diceva Victor Hugo, nell'udire il quartetto del *Rigoletto* di Verdi — e vedrete di che cosa sarò capace! „.

Le diverse forme armoniche, conosciute nelle scuole col nome di accordi, sono, dal canto loro, un possente agente psichico, perocchè ogni accordo — od ogni aggregazione succedanea di accordi, — corrisponde a determinati fenomeni intimi e suscita emozioni sentimentali particolari. Non vuolsi qui dimenticare tuttavia che un medesimo fatto psichico può essere determinato da cause

(1) È fuori di contestazione il fatto che gli elementi di una melodia sono vincolati ad alcuni suoni principali che ne formano il suo schema tonale, e che questi suoni principali sono quelli delle singole forme armoniche. Le *armonie (scale, modi)* degli Elleni, come dimostrò prima il Westphal, nella sua *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik* (1850), e poi il Gevaert, nella sua *Storia e teoria della musica dell'antichità,* hanno tutte uno schema armonico, costituito dei suoni dell'accordo perfetto. Nella nostra *Arte Fonetica* (1870) dimostrammo come gli elementi degli accordi, sciolti in forma succedanea, sieno un'emanazione spontanea dell'umanismo, mentre la loro forma simultanea debbasi ad una progredita coltura musicale, tuttochè l'armonia sia connaturale all'uomo.

diverse, onde si riconferma sempre più la indeterminatezza del linguaggio musicale.

Gli è adunque allorchè gli aggregati fonici simultanei si scompongono in elementi succedanei che le estrinsecazioni dell'anima, o del fantasma musicale, si traducono in imagini melodiche, eccitatrici di sentimenti e di pensieri analoghi, o conformi al loro carattere.

Ma, senza più, ecco le cinque leggi della tonalità formulate dal Mazzucato:

1° DUPLICE PRINCIPIO ARMONICO.

2° CENTRO O FORZA TONALE.

3° SOVRAPPOSIZIONE SIMMETRICA DEL PRINCIPIO ARMONICO.

4° INERZIA FONICA.

5° TENDENZA FONICA CADENZALE VERSO IL GRAVE.

Per il duplice principio armonico, intendonsi i due *accordi perfetti:* il *maggiore* e il *minore.*

L'accordo perfetto è un elemento trino ed unico ad un tempo, come si esprimeva l'illustre fondatore della filosofia musicale in Italia: trino perchè costituito di tre suoni, unico perchè i tre suoni si fondono in un accordo solo, cui non potrebbesi aggiungere un nuovo elemento senza alterarne la natura, senza rompere l'equilibrio della maravigliosa combinazione. La nostra anima si compiace in questa forma armonica e vi riconosce il simbolo udibile del riposo; — è perciò l'elemento statico per eccellenza della musica.

Il *principio armonico* del Mazzucato è la facoltà, posseduta dall'uomo, di creare, *in certe condizioni,* e sopra un dato suono, un accordo perfetto.

Dati e l'uno e l'altro accordo, il maggiore e il minore, in virtù del *principio armonico* possiamo creare — se cagioni estetiche lo vogliono — su ciascun loro suono un accordo perfetto analogo, e cioè maggiore se l'accordo è maggiore, e minore se l'accordo è minore. È il *principio armonico* medesimo portato a maggiore estensione, a nuovo sviluppo. Anche secondo il fenomeno fisico-acustico, ogni suono non è, per lo meno, l'aggregato dei primi sei armonici?

Ci limitiamo a sei soli ipertoni causa la pressochè nulla percettibilità degli altri. Orbene, in questo caso vi ha analogia tra il fenomeno fisico e la virtualità del senso tonale, che eleva su un dato suono una triade armonica perfetta. Il fenomeno fisico acustico non presenta però che nei termini impercettibili *mi*[10], *sol*[12], *si*[15] la *triade minore;* produrrebbe — nei primi sette termini — piuttosto l'accordo di *settima dominante*, se il settimo armonico non fosse calante, rispetto alla 7ª minore.

Dalla creazione di altrettante triadi sui tre suoni dell'accordo perfetto maggiore, risultano i seguenti elementi melodici:

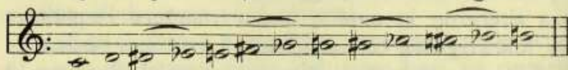
*Do, Mi, Sol; Mi, Sol♯, Si; Sol, Si, Re.*

Giusta il sistema temperato, il *Sol diesis* si identifica col *La bemolle*. Procedendo analogamente sui tre suoni dell'accordo perfetto minore, risultano gli elementi melodici:

*Do, Mi♭, Sol; Mi♭, Sol♭, Si♭; Sol, Si♭, Re,* (1).

Il *Sol bemolle* lo si identifica col *Fa diesis*, e il *Si bemolle* col *La diesis*.
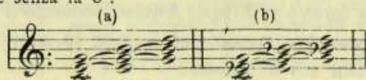
Raccogliendo gli elementi melodici sin qui ottenuti mercè questo processo, abbiamo la scala seguente:



A completare l'intera serie cromatica non mancano più che tre note: il *Fa*, il *La* e il *Do* ♯ o *Re* ♭, le quali ci sono fornite da altri principî tonali, come vedremo più oltre, principî scoperti dal Mazzucato con singolare intuizione delle virtualità tonali insite nell'uomo.

Il secondo principio — *il centro tonale* — esercita la stessa forza d'attrazione nella tonalità che esercita la forza centripeta nella fisica cosmica. È un principio che

(1) Su ciascun suono di un accordo possono crearsi altresì le *triadi tonali*, cioè senza intervento di suoni estranei (diesati o bemollati) alla tonalità della triade armonica di base, onde le combinazioni che dànno i gradi delle due scale, la maggiore e la minore, ma però senza la 4ª e senza la 6ª:



rivela la potenza che ha l'anima di ridurre i fenomeni sensibili, non altrimenti delle concezioni del pensiero, alla unità. È questo principio che impedisce alle evoluzioni foniche di uscire dalla loro orbita tonale.

Anche l'Helmholtz, il quale non ebbe notizia degli studî del Mazzucato, riconosce la facoltà che abbiamo di preferire, in mezzo ai più intricati meandri sonori, una nota, un accordo, cui si riferiscono tutti gli altri suoni, tutti gli altri accordi. È la nota rappresentata presso gli Indiani dalla ninfa *Svara*, è il suono *Kung* dei Chinesi, è la *Mese* degli antichi Greci, in una parola è la nostra *tonica*.

Senza *centro tonale* non vi avrebbe unità estetica nella varietà degli elementi dell'armonia e della melodia; senza *centro tonale* non si spiegherebbe il *pedale*, processo tecnico rimasto, sino a questi ultimi tempi, *senza plausibile spiegazione,* come già avvertiva il Mazzucato.

Il centro tonale s'incarna in un suono sempre presente alla coscienza anche se assente pel senso. È appunto questo centro fonico che dà agli accordi il loro proprio essere e carattere, e che ne determina l'ufficio dinamico, la proprietà evolutiva. È possibile però la sostituzione di un nuovo centro tonale, qualora sia stato distrutto, con acconci mezzi, il primo, onde la *modulazione*. Questa si effettua considerando un suono, od un accordo (ed anche un suono alterato di un accordo), come membro naturale, od alterato, di un accordo della nuova tonalità in cui si vuol far passaggio.

Ad ottenere ciò fa mestieri che la sensazione presente vinca, con la sua durata e potenza, la passata e sia, inoltre, determinata dalle forze ritmiche.

È veramente maravigliosa questa sovrana facoltà, che ci fa cogliere e preferire, in mezzo alle più complicate evoluzioni di suoni, una nota, un accordo, cui si rife-

Nel primo caso la triade intermedia è minore e nel secondo maggiore. Va pur notato il fatto, inverso, che nell'accordo maggiore la seconda triade è minore e nell'accordo minore è invece maggiore:

Accordi { Maggiore $4 : \frac{5}{4};\ \frac{5}{6};$
Minore $4 : \frac{5}{6};\ \frac{5}{4}.$

riscono virtualmente tutti gli altri suoni, tutti gli altri accordi, i quali, direbbesi, intrecciano, attorno a quel suono centrale, una ridda fantastica — animata dal sentimento commosso e dalla viva imaginazione del poeta musicista, — ed al qual suono, al qual accordo è poi legge fatale far ritorno dopo varie evoluzioni e dopo inattese lotte fra i diversi elementi tonali.

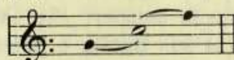
Il centro tonale non esisterebbe se non esistesse l'anima umana, come non esisterebbe la forza di gravità se non esistesse la terra, o se questa non agisse.

Al terzo principio — la *sovrapposizione simmetrica del principio armonico* — dobbiamo i suoni e gli accordi non derivanti dalla prima facoltà musicale da noi posseduta, quella cioè che ci fa creare sopra un dato suono una triade armonica.

La sovrapposizione simmetrica del principio armonico fu trovata dal Mazzucato dietro l'ipotesi della esistenza di una analogia tra le facoltà e proprietà del senso acustico e quelle del senso visivo, e possiamo aggiungere anche per virtù del principio d'associazione tra le diverse sensazioni (1).

La sovrapposizione simmetrica del principio armonico ottiensi prendendo per linea mediana il centro tonale — ossia la tonica — e ponendo ai lati due suoni, o due accordi, a uguale distanza.
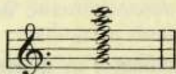
Sia il centro tonale la nota *Do*: simmetrizzando, ad esempio, la *dominante,* avremo inferiormente il *Sol* e superiormente il *Fa:*



In questo esempio figura un nuovo suono: il *Fa,* destinato a chiudere l'una delle due lacune, che trovansi nella scala cromatica sopra recata, scala costituita dei suoni del principio armonico posti sui singoli suoni dei due accordi perfetti: il *maggiore* e il *minore.*

(1) Qui non intendiamo però spingerci alla sinopsia, secondo la quale determinati suoni sveglierebbero la sensazione di determinati colori. Noi non ci occupiamo menomamente di fenomeni patologici, ma puramente di psicologia ed estetica musicale.

Se sopra il *Sol* — secondo il concetto del Mazzucato — eleviamo la triade armonica *Sol, Si, Re,* e sul *Fa* la triade armonica *Fa, La, Do,* avremo la seguente combinazione:



In questa troviamo un nuovo suono, il *La,* il quale chiude ancora una lacuna della antecedente serie cromatica.

Senonchè la forma armonica esafona, od accordo di undecima:



non può impiegarsi quale è qui rappresentata — vogliamo dire nella sua interezza, — e ciò per più ragioni: primamente perchè troppo complessa, e contraria perciò a quella chiarezza che è uno dei primi requisiti degli elementi del bello; secondariamente perchè il *Si* non si concilia, pel suo carattere attrattivo, o di nota *sensibile,* col *Do,* che del *Si* è appunto il suono di risoluzione.

Ci piace, ad illustrazione del concetto del Mazzucato, notare che Wagner, nei suoi *Maestri Cantori di Norimberga*, così impiegò questo accordo:

In questo passo è presente allo spirito, se non all'udito, l'intero accordo dovuto al principio simmetrico del Mazzucato. Wagner ha dimostrato come tale combinazione possa essere acconciamente impiegata nella pratica dell'arte.

La teoria del Mazzucato, in questo caso, precesse il fatto artistico. Adunque, non sempre le regole sono dedotte dalla pratica, ma sono esse che additano, talvolta, a questa nuove vie.

Un esempio congenere, e molto elegante, lo si ha pure nell'*Otello* di Verdi:

Da questo accordo esafono ha origine l'accordo di nona, così maggiore che minore: è una semplificazione dell'accordo completo.

Ecco questi due accordi con le loro risoluzioni:

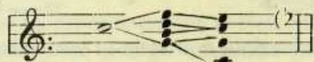
Fra tonica e dominante havvi uno spiccato dualismo, ma, dopo una lotta, tra codeste due basi tonali, la vit-

toria resta alla prima, e ciò per legge fatale imposta dal principio d'unità. Così la composizione classica si basa su due concetti principali: il primo alla tonica, il secondo alla dominante; e, poscia, dopo un avvicendarsi dei due concetti melodici — analogo al dualismo tra tonica e dominante — trionfa il primo concetto, cui segue il secondo, riprodotto nella tonalità iniziale del pezzo.

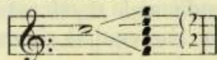
Per la importanza che hanno la tonica e la dominante, avviene che non solo la prima, ma anche quest'ultima possa diventare centro di simmetria d'accordi, fatto codesto non avvertito dal Mazzucato, ma che vale a determinare l'ufficio tonale e dinamico di alcuni accordi, che non risolvono sulla tonica, ma sulla dominante.

Ecco come esponiamo il concetto.

La tonica, posta a centro di simmetria, dà l'importante accordo di settima dominante risolvente sulla triade di essa tonica:
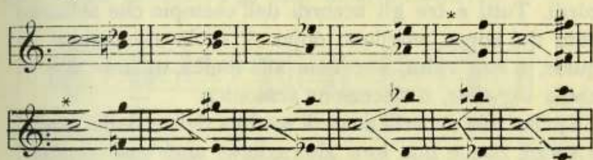


ed anche l'accordo di undecima



ma quest'ultimo risolvente sull'accordo di settima di dominante prima che si pervenga alla tonica (1).

Ma posto il *Do* a centro di altre simmetrie foniche, risultano accordi (qualora si completino con altri suoni le singole combinazioni) estranei alla sua tonalità:

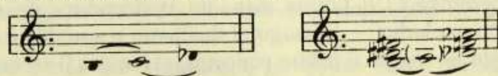


(1) Tale accordo viene semplificato riducendolo alla forma d'accordo di settima.

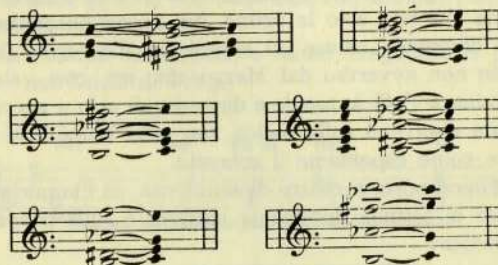


Nè ognuno di questi suoni può recare la forma del principio armonico, salvo qualche eccezione.

*Simmetrizzazione di 2ª min.* *Forma completa.*

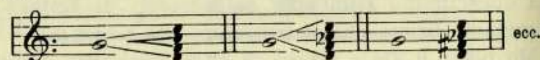


Impiego pratico possibile:
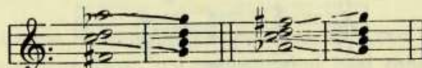


Queste combinazioni non sono in immediata relazione colla tonica, bensì colla dominante della scala.

Nel vero, se prendiamo la dominante *Sol* quale linea mediana, gli accordi risultanti si riportano alla tonalità di *Do*:
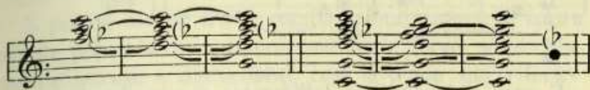



Le modificazioni interiori non alterano punto il principio simmetrico, dal quale derivano codeste forme d'accordi. Tutti e tre gli accordi dell'esempio che abbiamo dato qui sopra, vogliono dopo di sè la dominante, la quale, a sua volta, perviene alla tonica, quando non vi abbia *inganno*, o decezione armonica.

I primi due accordi sono di settima del secondo grado, il terzo, che è una loro alterazione, anch'esso conduce alla dominante, e, più comunemente, trovasi impiegato nelle seguenti maniere:
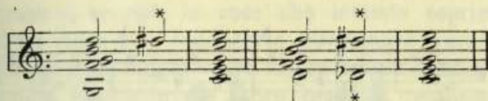


L'ultimo di questi accordi è conosciuto col nome di accordo di sesta eccedente, e risolve, come ognuno sa, sull'accordo di dominante del tono.

Abbiamo più sopra riconosciuta la preponderanza esercitata, in un componimento musicale, dalla tonica e dalla dominante; e come quella è presente allo spirito anche se assente pel senso, così avviene anche per questa, tuttochè la maggiore forza d'attrazione spetti alla prima; perciò è a ragione che il Mazzucato la proclama *centro tonale*. Ma per la forza tonale che ha, dopo di essa, la dominante, e l'una e l'altra possono coesistere ad un tempo medesimo, anche se sopra entrambe si svolgono accordi diversi.
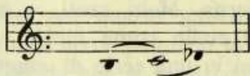


Il ♭ indica la modificazione che si richiede per il *modo minore*. Ed ecco, che con gli enunciati principî, e coll'esposto esempio, resta spiegato altresì il *doppio pedale*, procedimento tecnico il più atto a significare un carattere di forza, di fermezza, un non so che di fatidico e di mistico, che l'uomo sembra evocare dalla propria anima in certi momenti della sua vita estetica.

Il principio dell'*inerzia fonica* spiega a sua volta gli accordi conosciuti nelle scuole col nome di *alterati;* esso arricchisce la tavolozza dei colori fonici del compositore senza rimuovere le basi della tonalità (1).
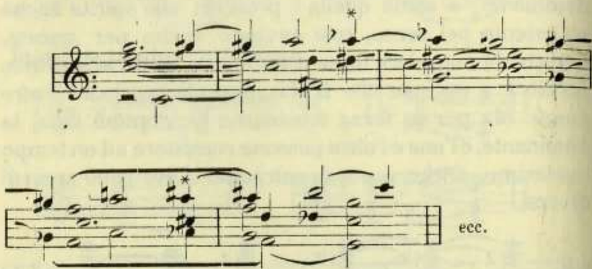


(1) All'*inerzia fonica* sono pur dovuti gli omologhi Do ♯ e Re♭, elementi della scala cromatica non derivanti dal principio armonico, le quante volte però non si voglia farli provenire dalla simmetrizzazione della 2ª minore:
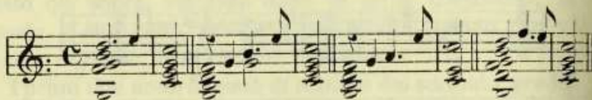


Gli accordi seguenti trovano la loro spiegazione in questo principio del Mazzucato.

Così dicasi delle seguenti combinazioni, esprimenti un senso di ansiosa e viva bramosia:




È pure dal principio dell'*inerzia fonica* che derivano le regole intese a governare il buon andamento delle parti — l'*eufonologia,* — regole sì ben compendiate nei precetti fondamentali del contrappunto classico, la cui osservanza sarà sempre il miglior mezzo per giungere alla purezza dello stile.

Infine, l'ultimo principio del Mazzucato, ossia la *tendenza fonica cadenzale verso il grave,* è un fatto avvertito da ognuno e messo in luce anche dal Roussier e dall'Helmholtz, e per sè stesso così chiaro da dispensarci da qualsiasi spiegazione; va però notato che esso vien determinato dalle forze ritmiche.



Non solo la musica omofona della antichità e del medio evo ne porge esempi, ma altresì la musica armonica più moderna. Molti canti, e nuovi e vetusti, del popolo, così civile come incolto, presentano tipi melodici racchiusi in una serie di cinque suoni: dalla

prima alla quinta, e con senso cadenzale dall'acuto al grave. Fétis, nella introduzione alla sua erudita *Storia universale della musica,* dimostra ciò con dovizia di argomenti. Le cadenze contrastanti a questo principio generano un nuovo elemento di bellezza, perchè imprevedute e dovute, più che alla natura, all'arte. È questo principio che rende tanto spiccato il carattere della nota *sensibile.*

L'orizzonte che il compositore vede dischiudersi meditando gli aurei principî che ci proponemmo di svolgere e dimostrare, è assai vasto e tuttora nuovo, ad onta dei progressi della tecnurgia e della filosofia musicale di questi ultimi tempi.

E poichè alcune fra le combinazioni armoniche sopra recate potrebbero, a taluni, sembrare forse soverchiamente astruse e discordanti, così ci piace qui riferire le parole medesime con cui il Mazzucato le giustificava, parole che potemmo raccogliere dalla sua bocca medesima.

" In quanto poi concerne al buon gusto, alla convenienza di una maggiore o minore semplicità o complicazione degli accordi, io credo in generale — così si esprime il Mazzucato — che le regole non giovino che fino a un certo punto; poichè la musica non è fatta per essere musica soltanto, ma per esprimere affetti, passioni, emozioni svariatissime.

" La musica è un linguaggio, il quale deve valersi or di una serie di vocaboli, or di altra serie, secondo le occasioni, secondo le cose che intende esprimere. Onde ne viene che, secondo le circostanze, l'armonia, ossia il processo tonale, vuole essere ora piano, dimesso, tranquillo; ed ora invece aspro, terribile, tempestoso; e tanto sono sublimi gli accordi sereni che preludiano all'introduzione del *Guglielmo Tell,* come lo sono quelli che accompagnano le carnificine di Sparafucile, quelli del valzer cantato dai demoni nel *Roberto il Diavolo,* quelli dei cattolici nel quarto atto degli *Ugonotti*, e quelli finalmente che accompagnano le grida dei protestanti sgozzati, grida che si intrecciano con tanta ve-

rità alle intonazioni del famoso corale, cui le povere vittime gettano in faccia agli assassini con una esaltazione religiosa che ritragge stupendamente le ferocissime e cieche passioni di quell'epoca sanguinosa „.

Il principio metafisico del sentimento dell'armonia si reputava dal D'Alembert impenetrabile per sempre (*selon tous les apparences restera toujours couvert de nuage*), — sono parole del famoso enciclopedista; dopo gli studî del Mazzucato, ciò non è più sostenibile; così almeno ci sembra di aver dimostrato in questa nostra esposizione dei principî tonali dell'illustre esteta.

## § IX.

## DEL RITMO

Il Ritmo essenza della musica. — È elemento fisiologico — Significato del vocabolo *Rythmos*. — Ricorrenza degli accenti *forti*. — Che cosa s'intenda per isocronismo. — Istanti *forti* e istanti *deboli*. — Misure che ne derivano. — Universalità degli elementi tonale e ritmico. — Origine dell' antica metrica. — Piedi: Spondeo, Dattilo, Proceleumatico, Coreo o Trocheo, Giambo, Tribraco, Molosso, Jonio, Peonio, Bacchio, Anfibraco, Epitrito, Antispasto. — Rapporti tra le consonanze degli antichi e i loro principali generi di misure. — Rapporti *Ison*, *Diplasion* ed *Emiolion*. — Principio per istituire un parallelo tra le consonanze moderne e le misure. — Estensione di questo principio ai ritmi di frase. — La musica considerata nella sua essenza di ritmo obbiettivo e soggettivo. — Ritmi vibratori e ritmi di tempi nella simultaneità. — Ritmi vibratori e ritmi di tempi nella succedaneità. — Loro identità. — Antagonismi ritmici e tonali. — Rapporti egemonici.

Περαίνεται δὲ ἀριθμῷ πάντα.

L'elemento fisico della musica, il suono, mancherebbe di idealità estetica e di caratteri icastici e patetici ove non fosse animato dal ritmo, manifestazione d'ordine nella dinamica degli elementi tonali; perciò la sua importanza è somma: senza ritmo non è concepibile la musica come arte: è il ritmo che trasforma i suoni nella melodia, affascinante espressione della vita ed estrinsecazione dei sentimenti dell'anima. Ma vi ha di più: la musica, nel suo più alto concetto e nella sua intima essenza, non è che ritmo: ritmo nelle vibrazioni aeriformi (l'elemento materiale), ritmo nella divisione del tempo (l'elemento soggettivo), ritmo nella forma delle misure, nella successione delle frasi e dei periodi, ritmo nella concatenazione delle parti di un componimento, ritmo, infine, nel componimento intero, onde i grandi parallelismi nel disegno e nella forma quali si riscontrano nelle creazioni dei classici maestri.

Non fu se non per attenerci ad un metodo analitico che studiammo dapprima la fisica del suono e i principî della tonalità indipendentemente dai principî del ritmo, come ora studiamo il ritmo indipendentemente dalla tonalità, per riserbarci solo più tardi di considerare i due elementi riuniti in un'unica estetica incarnazione del sentimento, della intelligenza e della fantasia.

Come la tonalità, così pure il ritmo è radicato nelle fibre dell'uomo, verità codesta riconosciuta già dai filosofi dell'antichità: " *tonalità e ritmo sembrano esserci inerenti* „, così Aristotile, il quale ebbe pure a riconoscere come vi abbia una forma ritmica per ogni stato affettivo dell'anima.

*Rythmos*, pei Greci, significava *numero*, nell'oratoria, — *misura*, nella poesia e nella musica (1); — ma noi, pel momento, con tal vocabolo intendiamo, in senso ampio e generale, l'ossatura d'un componimento musicale spogliato dell'elemento tonale.

Oltre il significato universale, il vocabolo *ritmo* ne ha pure uno particolare, e non senza analogia con quello che ha la parola *verso* nella poesia letteraria: di qui i ritmi della melodia.

È giusta questo secondo significato che intendiamo ora studiarlo, sebbene sia da avvertire, che mentre la struttura dei singoli versi nella poesia così classica (o quantitativa) come nelle lingue neo-latine (per accenti),

(1) Nel lib. III, cap. VII, 3 della *Retorica* di Aristotile leggesi: **Διὸ ῥυθμὸν δεῖ ἔχειν τὸν λόγον, μέτρον δὲ μή. ποίημα γὰρ ἔσται.**

« Perciò conviene che l'orazione (il discorso) abbia il ritmo, ma non il metro, poichè sarebbe poema ».

Al paragrafo 2, ecco la distinzione del ritmo dal metro:

**Δεῖ δὲ πεπεράνθαι μέν, μὴ μέτρῳ δέ ἀηδὲς γὰρ καὶ ἄγνωστον τὸ ἄπειρον. Περαίνεται δὲ ἀριθμῷ πάντα· ὁ δὲ τοῦ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμὸς ῥυθμός ἐστιν, οὗ καὶ τὰ μέτρα τμητά.**

« Conviene che l'orazione (il discorso) sia chiusa da qualche terminazione, ma non metrica, poichè è inelegante ed oscuro ciò che non è ben definito. **Tutte le cose sono determinate dal numero** (finiscono con numero); ma è numero quello dello schema (della forma) del discorso, ritmo quello le cui parti definite sono anche misure ».

è prestabilita, invece nella musica la struttura dei ritmi, o versi, è più libera d'assai, e non subordinata che a leggi altrettanto più ampie quanto più profonde, suggerite da fatti fisiologici e da principî intellettuali: diciamo da fatti fisiologici quanto agli *accenti principali,* e ricorrenti a tempi uguali; diciamo da principî intellettuali per ragioni di comprensibilità, perocchè il ritmo non è manifesto se non dove la mente riconosce ordine, proporzione, simmetria, e ciò che con parola di senso molto lato chiamasi *armonia,* d'onde poi quella euritmia, talvolta vaga e ideale, che è uno dei più poetici elementi dell'estetica dell'arte dei suoni.

Il ritmo, che esercita la sua azione nel tempo, è una combinazione di svariate durate di suoni, un giuoco, ma un giuoco artistico, di *valori temporali* — e già lo dichiarammo — rappresentati dalle diverse *figure musicali:* è l'elemento sopratutto istintivo della musica, mentre la tonalità ne è l'elemento psicologico e intellettivo.

Abbiamo detto che il ritmo è una facoltà dell'umana natura, e questa facoltà ha alcune proprietà, prima delle quali l'*isocronismo.*

Per isocronismo s'intende la facoltà, da tutti posseduta, di suddividere il tempo in parti esattamente uguali. Questa facoltà ha analogia con quella che istintivamente ci fa suddividere lo spazio sonoro, cioè tonale — (dal minimo al massimo numero di vibrazioni percettibile) — o nel *tono* o nel *semitono.*

Mercè la facoltà ritmica, uno spazio indefinito di tempo vien diviso di due in due, di tre in tre o di quattro in quattro istanti di tempo (ed anche in serie maggiori) costantemente uguali, e ciò in virtù di una legge di natura. La prima (la tonale) può dirsi una facoltà *fonometrica,* la seconda (la ritmica) una facoltà *cronometrica:* quella misura lo spazio sonoro, questa lo spazio del tempo.

E come chiamasi *tono* l'unità di misura dell'elemento *tonale,* così si denomina *tempo* (*istante* o *momento*) l'unità di *misura* dell'elemento *ritmico.*

Adunque, in uno spazio di tempo, noi distinguiamo il primo di ogni due, di ogni tre o di ogni quattro *istanti,*

ed abbiamo, nel primo caso, un momento *forte* (che è il primo) e un momento *debole* (che è il secondo); nel secondo caso abbiamo un momento *forte* e due momenti *deboli:* il primo dà origine alla *misura binaria,* il secondo alla *misura ternaria;* — quest'ultima, come vedremo, può avere pure *forti* i primi due tempi; — quando distinguiamo invece il primo istante ad ogni serie di quattro istanti, allora abbiamo *la misura quaternaria* (1); se l'accento forte è ogni sei istanti, la misura è senaria; altre misure sono pure possibili (la quinaria e la settenaria), ma sono meno spontanee. È questa la parte fisiologica del ritmo; fisiologica perchè nella sua alternativa di istanti forti e istanti deboli non è senza analogia coi moti *sistaltici* e *diastaltici* del cuore, colla funzione della inspirazione ed espirazione del nostro organismo, e, notò lo Zarlino, col battito del *Polso humano.*

Adunque, innanzi all'artista di musica sta schierata una serie infinita di istanti ritmici *(tempi)* aggregati o a due a due, o a tre a tre, o a quattro a quattro, ecc., e questi possibili ad essere combinati nei modi (o *misure*) a tutti noti: $^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$, ($^5/_4$) (2), $^6/_4$, $^7/_4$, $^9/_4$, $^{12}/_4$; $^2/_8$, $^3/_8$, $^4/_8$, ($^5/_8$) (2), $^6/_8$, $^7/_8$, $^9/_8$, $^{12}/_8$, ($^9/_{16}$), ($^{12}/_{16}$), ecc.

Le misure, costituite di tempi, sono, a loro volta, l'origine o l'imagine, ridotta, di ritmi più estesi, o può dirsi, come si accennava dianzi, di un intero componimento musicale; poichè un'unica legge presiede al duplice processo della fonologia e della ritmologia.

(1) Alcuni tecnici, fra i quali Bellermann (nell'opera *Der Contrapunkt*), riconoscono un accento preferito non solo sul primo tempo della misura quaternaria, ma anche sul terzo della stessa misura.

(2) Bellermann giudica la misura quinaria antiritmica ($\frac{5}{4}$. 3 + 2, oppure 2 + 3), tuttavia venne usata da parecchi compositori, fra i quali HILLER, nel *Trio*, op. 64, BOIELDIEU, nella *Dama bianca*, HAENDEL, nell'*Orlando* (atto terzo), CHOPIN, nella Sonata in *Do minore*, WAGNER, nell'opera *Tristano ed Isotta*, ecc., e si trova pure nei canti popolari arabi, slavi e finlandesi. Nei canti slavi si riscontra altresì la misura $\frac{7}{4}$ ($\frac{4}{4}$ + $\frac{3}{4}$, oppure $\frac{3}{4}$ + $\frac{4}{4}$).

È veramente singolare l'espressione del Mattheson riguardo alle misure $\frac{5}{4}$ e $\frac{7}{4}$. « *Queste misure,* egli scrive nella KLEINE GENERALBASSCHULE (1713), *devono essere insegnate con un bastone o con un frustino, ed avere per iscuola il granaio o la scuderia* ». Il teorico amburghese poteva essere, ci pare, meno severo!

Studiamone l'estetico sviluppo attraverso i secoli e la grande evoluzione artistica, che cangiò la musica omofona e oratoria degli antichi nella musica polifonica e psicologica dei moderni.

Nelle trasformazioni della musica è mirabile il fatto che i principî dell'estetica del ritmo, non altrimenti dei principî della estetica della tonalità, furono immutabili, perchè perenne ed universale la loro natura. Diciamo perenne ed universale avvegnachè le loro leggi fondamentali riflettano quelle medesime del mondo. Schopenhauer ebbe una felice intuizione allorchè stabilì un parallelo tra il mondo visibile e la musica, intesa quest'arte nella sua più alta concezione estetica e siccome una profonda rivelazione del soggettivismo dell'uomo.

Nella tonalità degli orientali, degli Arabi, degli Indiani, dei Chinesi, e così pure nel ritmo di questi popoli, i rapporti numerici tra i suoni della gamma e quelli delle diverse forme ritmiche sono identici ai nostri: cangiano le forme esteriori, non la sostanza, cangiano gli accidenti delle cose, non la loro essenza.

Al sentimento religioso, allo spirito guerriero, all'esercizio della danza, all'amore, all'odio, alle gioie e ai dolori della vita sono dovute le diverse esternazioni poetiche e musicali degli antichi. Sovrana la parola, le sue sillabe *lunghe* e *brevi* (le prime di doppio valore delle seconde; la breve era il principio dell'intero sistema ritmico, e perciò detta *Kronos protos* = tempo primo) costituirono gli elementi del ritmo. Nei sacrificî, nelle sacre libagioni si canta la gloria degli Olimpici, ed ha origine il piede (da *plausus pedis*) *Spondèo,* formato di due lunghe: l'una in battere (*thesis*), l'altra in levare (*arsis*) (⏗ –); nelle battaglie si celebra la gloria degli eroi e sorge il piede *Dattilo* (detto così dalle tre giunture delle dita): una lunga (*thesis*) e due brevi (*arsis*) (⏗ ⏑ ⏑); questo piede, accentato al contrario, prende il nome di *Anapesto* (⏑ ⏑ ⏗). È il piede degli Embateri, marce d'attacco rese memorabili dal nome di Tirteo.

Un duplice spondeo, o un dattilo con la lunga sciolta

in due brevi, costituiva il piede *Proceleumatico*, così detto perchè lungo e veloce (◡́ ◡ ◡ ◡). I vogatori venivano esortati col grido: *celeusmos!*

La danza diè il suo nome al piede *Corèo*, e poichè in essa ferveva la vita dei sensi, tutta foga e movimento, il piede Corèo venne pur detto *Trochèo*, combinazione di una lunga (in *thesis*) e di una breve (in *arsis*) (⏗ ◡) (1).

La poesia antica, peregrinante, sulla bocca dei rapsodi e degli aedi, per l'Ellade e l'Asia minore, se celebrava la gloria dei numi e degli eroi, non risparmiava però i mali costumi: sferzava il vizio, dileggiava, impreeava; di qui, figuratamente, l'appellativo di piede *Giambo* (da *japto*), una breve ed una lunga (◡ ⏗). Archiloco, di Paro, ne fu il primo divulgatore tra i Greci, come Orazio tra i Romani. L'aggregazione di tre brevi e quella di tre lunghe possono riguardarsi varietà di questi tipi ritmici: la prima era il piede *Tribraco*, la seconda il *Molosso* (2). Il culto del nume dalle odorose ghirlande ispirò il piede *Bacchio*, o *Bacchico* (una breve e due lunghe ◡ – –); nei conviti balzava il ritmo del piede *Anfibraco* (una lunga tra due brevi ◡ – ◡).

Agli Orientali sono dovuti i piedi *Ionico maggiore* (due lunghe in *thesis* e due brevi in *arsis* ⏗ ⏗ ◡ ◡), e *Ionico minore* (due brevi in levare e due lunghe in battere ◡ ◡ ⏗ ⏗). Apollo ispirò gli inni Peani, onde i piedi: *Peonio primo:* una lunga seguìta da una breve e due brevi ⏗ ◡ ◡ ◡, e *Peonio secondo:* due brevi, una lunga e una breve ◡ ◡ – ◡.

Vi sono poi i piedi *Epitrìti* (*supra tertius:* ἐπί (*epi*) τρίτος (*tritos*), formati di uno spondeo e di un trocheo (due lunghe, una lunga e una breve ⏗ – – ◡, e combinazioni di questi elementi).

Vuole, infine, fra i molti ritmi usciti spontanei dal cuore e dalla fantasia dei primi poeti-musicisti, essere rammentato l'*Antispasto* (una breve, due lunghe ed una

(1) Vi ha pure il piede *Pirricchio* costituito di due brevi, traducibile nella misura $\frac{2}{8}$; un esempio moderno può vedersi nella canzone di Brander (canzone del topo) nella *Dannazione di Faust*, di Berlioz.

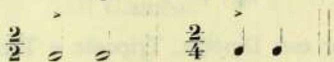
(2) Nel piede *Molosso*, se la seconda lunga è sciolta in due brevi risulta il piede *Coriambo*.

breve ◡́ – – ◡), che, coll'*Anfibraco,* è l'origine di una forma ritmica tanto usitata nella musica moderna (il *sincopato*), pel suo carattere soggettivo, agitato e tormentoso: vi si sente l'appassionata lirica eolia di Alceo, di Saffo e di Anacreonte.

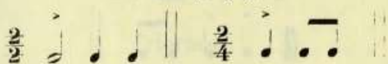
Questi piedi, o tipi ritmici (misure musicali), se esordiscono in *thesis* (in battere) diconsi *tetici,* se in levare *protetici;* da Hermann vennero denominati *anacrusici* (avviantisi cioè alla percussione, al tempo forte, al *battere*); vi ha chi chiama i primi pure *positivi* e i secondi *negativi* (Hauptmann). I piedi sono semplici (*monopedie*) e composti (*dipodie, tripodie* e *tetrapodie*).

TIPI RITMICI TETICI BINARI E QUATERNARI

Spondeo (⊥ _):



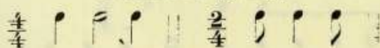
Dattilo (⊥ ◡ ◡):



Dipodia Spondaica (⊥ _) e ritmo Proceleumatico (◡́ ◡ ◡ ◡):



Anfibraco (◡ _ ◡):

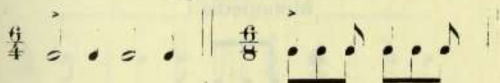


TIPI RITMICI TETICI TERNARI E LORO COMPOSTI

Trocaico (⊥ ◡):



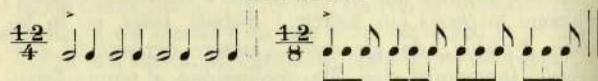
Dipodia Trocaica:



Tripodia:



Tetrapodia:



Tribraco (◡́ ◡ ◡):
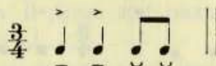


Molosso (–́ – –):

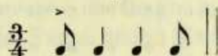


Hanno pur essi Dipodie, Tripodie e Tetrapodie.

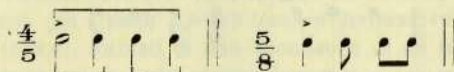
Jonio maggiore:



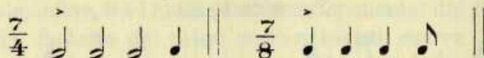
Antispasto:



Peonio:



Epitrito (–́ – – ◡)



Ritmo Logaedo (–́ ◡ ◡):

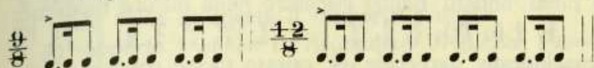
Monopedia:



Dipodia:



Tripodia: Tetrapodia:

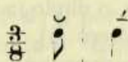


TIPI RITMICI PROTETICI (*ANACRUSICI*)

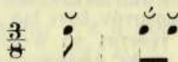
Anapesto:



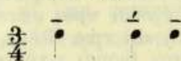
Giambo:



Tribraco:



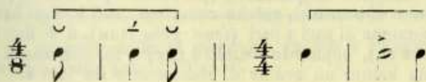
Molosso:



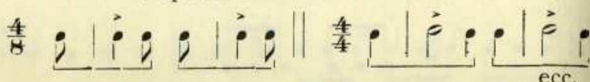
Jonio minore:



Anfibraco:



Dipodia Anfibraca Protetica:



ecc.

Il più superficiale esame di questi ritmi dimostra che i piedi antichi hanno riscontro nelle misure moderne: $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$ (o 𝄴), $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{8}$; considerate parecchie di queste forme ritmiche complesse quali combinazioni di altre forme ritmiche più semplici, elementari: la *binaria* e la *ternaria*.

Con intuizione che comprova come l'Alighieri ben si apponesse salutando Aristotile il *maestro di color che sanno,* questi, seguendo il principio Pitagorico, che "*tutto è numero*", scoprì l'identità dei *rapporti* delle consonanze di *unisono, ottava* e *quinta* coi tre principali generi di *misure* del suo tempo: *ison,* o d'uguaglianza (1 : 1), *diplasion,* o duplo (2 : 1), ed *emiolion* (3 : 2), detto rapporto sesquialtero (1).

(1) Ecco l'importante passo di Aristotile sulla identità dei rapporti tonali e ritmici. Προβλήματα XIX, 39:

**Διὰ τί ἥδιόν ἐστι τὸ σύμφωνον τοῦ ὁμοφώνου; Ἢ καὶ τὸ μὲν ἀντίφωνον σύμφωτόν ἐστι διὰ πασῶν; ἐκ παίδων γὰρ νέων καὶ ἀνδρῶν γένεται τὸ ἀντίφωνον, οἳ διεστᾶσι τοῖς τόνοις ὡς νήτη πρὸς ὑπάτην· συμφωνία δὲ πᾶσα ἡδίων ἁπλοῦ φθόγγου (δι' ἃ δὲ, εἴρηται), καὶ τούτων ἡ διὰ πασῶν ἡδίστη· τὸ ὁμόφωνον δ' ἁπλοῦν ἔχει φθόγγον. Μαγαδίζουσι δ' ἐν τῇ διὰ πασῶν συμφωνίᾳ, ὅτι καθάπερ ἐν τοῖς μέτροις οἱ πόδες ἔχουσι πρὸς αὑτοὺς λόγον ἴσον πρὸς ἴσον, ἢ δύο πρὸς ἕν, ἢ καί τινα ἄλλον, οὕτω καὶ οἱ ἐν τῇ συμφωνίᾳ φθόγγοι λόγον ἔχουσι κιτήσεως πρὸς αὑτούς.**

Problemi XIX, 39: « Perchè è più soave la sinfonia (consonanza) che l'omofonia (unisono)? Forse anche l'antifonia sinfona (consonanza) è diapason? Poichè dai figli giovinetti e dagli uomini (dalle voci dei ragazzi e degli adulti) nasce l'antifonia (l'ottava), i quali distano nei suoni come la *nete* dalla *ipate*: ogni sinfonia (consonanza) poi è più soave che un suono semplice, e di ogni consonanza soavissima è la diapason (l'ottava): ma l'omofonia ha il suono semplice. Magadizzano (procedono per ottava) poi nella diapason i suoni consonanti, poichè come nei canti i *piedi* hanno tra loro la proporzione di pari a pari (*ison pros ison*), o di due ad uno solo (*duo pros en*), oppure in *un altro rapporto*, così anche i suoni nella sinfonia hanno un ordine di movimento fra loro ».

Al rapporto *ison* corrispondono i piedi *Spondeo, Dattilo, Anapesto* e la misura binaria ($^2/_4$), informati appunto, così quelli come questa, dal rapporto d'uguaglianza.

Al rapporto *diplasion* corrispondono il piede *Trocheo*, il *Giambo*, i due piedi *Joni* e la misura ternaria; così in quelli come in questa il rapporto è duplo.

Al rapporto *emiolion* corrispondono il piede *Peonio* e la misuria quinaria, ambi nel rapporto sesquialtero.

Gli antichi non procedevano più oltre in questo parallelo tra gli intervalli musicali e le misure, e Aristotile non vi comprende il rapporto Epitrito (quello della consonanza di quarta (4 : 3) e del piede detto *Epitrito* (⏗ – – ⏑), nè vi considera i rapporti delle due terze e delle due seste consonanti.

Ma anche per queste consonanze esistono necessariamente dei rapporti, e cioè per la 3ª maggiore il 5 : 4 (1), per la 3ª minore il 6 : 5, per la 4ª il 4 : 3, per la 6ª maggiore il 5 : 3, per la 6ª minore l'8 : 5; — ed hanno loro rapporti le dissonanze: la 2ª il rapporto 9 : 8, la 7ª maggiore il rapporto 15 : 8, la 7ª minore il rapporto 7 : 4 od 11 : 6, rapporti dedotti dal fenomeno fisico-acustico, ignorato dagli antichi; — e a questi rapporti corrispondono altrettante misure: $\frac{9}{4}$, $\frac{11}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{8}{4}$, $\frac{13}{4}$, ecc.

Come si vede, vi sono rapporti troppo complicati — in mezzo a questi — perchè possano essere compresi nelle forme elementari di una composizione musicale e in una teoria estetica dei rapporti simpatici al nostro organismo artistico.

Persino i rapporti delle due terze si presentano qui complicati e intraducibili in misure, le quali risulterebbero in disaccordo colla bella omogeneità che hanno le terze tanto nell'accordo perfetto maggiore quanto nel minore.

Il problema della identificazione dei rapporti numerici delle consonanze e delle misure, ecco come viene da noi risolto.

(1) Il rapporto della 3ª maggiore, ignoto a Pitagora, fu trovato da Didimo, nato nel 63 di G.-C.

La musica è essenzialmente ritmo: obbiettivo e soggettivo: — obbiettivo nell'ordine dei *suoni*, o *vibratorio*, soggettivo nell'ordine dei *tempi*. — Tanto il primo quanto il secondo di questi ritmi può essere o simultaneo o succedaneo: il ritmo simultaneo vibratorio è l'*Armonia*, il succedaneo è la *Melodia;* il simultaneo delle durate è ritmo di rapporti frazionari di tempi riferiti ad una unità; il succedaneo, pure di durate, è la *misura* nelle sue forme e combinazioni semplici e composte, ed i cui rapporti vengono stabiliti tra le sue parti costitutive. La sovrapposizione omogenea di tutti questi ritmi è la *Polifonia* di Palestrina, di Bach, di Beethoven, di Wagner, e in ispecie del primo e dell'ultimo: i due poli dell'arte musicale: maraviglia della musica vocale l'italiano, maraviglia della musica strumentale il tedesco.

Nella simultaneità dei ritmi vibratori e nella simultaneità dei ritmi di tempi, c'è contrasto ed armonia ad una volta sola; per entrambe vale il principio del Gafurius " *Harmonia est discordia concors* „.

Ritmi di vibrazioni e ritmi di tempi procedono di conserva tanto simultaneamente quanto succedaneamente, retti da una somma legge, da un unico principio: " *Ciò che è armonico ed estetico nell'attimo (momento temporis) lo è pure nel tempo* „, perocchè l'attimo stesso, come l'unità nella fisica, è già un aggregato di elementi minimi e principio di rapporti: è la " *prima nascentium proportio* „ di Newton, nella quale havvi già un fondo o germe geometrico.

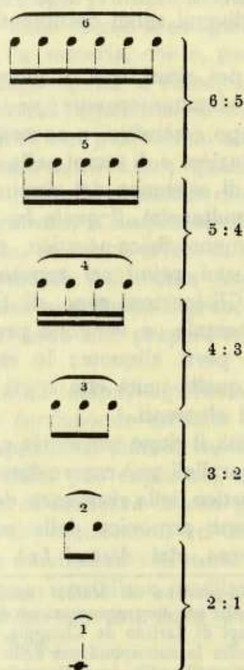
Le consonanze sono lo sviluppo del principio intensivo, o del numero vibratorio, l' elemento qualificativo di Schopenhauer; le misure sono invece lo sviluppo del principio estensivo, o del numero dei tempi, l'elemento quantitativo del famoso filosofo tedesco.

I rapporti si appuntano nell'*Io*, nella coscienza, ossia nell'*Unità*, e sono esprimibili coi numeri; — ogni processo di *tempi*, ogni processo di *suoni* si riferisce all'Unità psichica, o spirituale, dell'uomo.

Meglio che con molte parole, il nostro concetto può essere dimostrato per via di paradigmi sinottici.
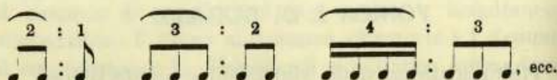
## IL RITMO NELLA SIMULTANEITÀ FONICA E DI DURATE

Moltiplicazione delle vibrazioni e suddivisione della unità di tempo:




Questo prospetto rende evidente che dalla moltiplicazione delle vibrazioni ha origine l'accordo perfetto maggiore, i cui suoni stanno tra loro progressivamente nei rapporti 2 : 1, 3 : 2, 4 : 3, 5 : 4, 6 : 5, ai quali si possono aggiungere i duplicati, come 4 : 2, 6 : 4, 8 : 6, ecc., — e che dalla suddivisione della unità di *tempo* in multipli

e in sottomultipli risultano i vari elementi del *tempo* stesso, pure nei rapporti di 2 : 1, 3 : 2, 4 : 3, ecc.:
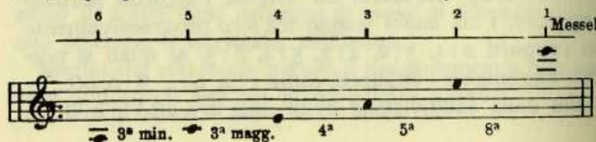



Più oltre toccheremo della possibile simultaneità di questi rapporti (durate) di tempo, analogamente alla simultaneità dei diversi suoni costituenti l'accordo perfetto maggiore.

Ciò, adunque, pei ritmi così di vibrazioni come di durate riguardati simultaneamente; vediamo ora il loro parallelo nel campo estensivo, o succedaneo.

Il ritmo di vibrazioni e di tempi nella succedaneità ha le stesse ragioni di esistenza del ritmo di vibrazioni e di tempi nella simultaneità, il quale ha un così bel paradigma nel fenomeno fisico-acustico, tenendo calcolo specialmente dei suoi primi sei termini, od armonici, più sensibili. — Gli ipertoni sono, di fatti, frazioni di un suono fondamentale, e vengono prodotti dall'onda sonora divisa in parti aliquote; lo stesso fenomeno offre esempio di quella unità che è già essa medesima aggregato di altri elementi.

Nella succedaneità, il ritmo vibratorio e quello di tempi come procedano paralleli, può essere dimostrato, oltrechè dal fenomeno acustico della risonanza dei corpi elastici, anche dalla divisione armonica della corda sonora, e, con molta chiarezza, dai *Messel* (1) arabo-persiani,

(1) La teorica arabo-persiana dei *Messel* (moduli tonali), antica di circa dieci secoli, colla sua controgenerazione degli armonici, solo intuita tra noi ai tempi di Zarlino da Chioggia, e dimostrata ai di nostri da Riemann, offre la corrispondenza dello sviluppo estensivo di un'unità di misura con lo sviluppo della serie degli armonici, a partire da un suono acuto e scendendo di 8ª, di 5ª, di 4ª, di 3ª magg., di 3ª minore, ecc. È la controgenerazione degli armonici già studiata in altro paragrafo.



processi tutti e tre producenti la progressione numerica 1, 2, 3, 4, 5, 6, ecc., cui corrisponde la serie armonica $1^a$, $8^a$, $12^a$, $15^a$, $17^a$, $19^a$, ecc.

La nostra teorica muove da un principio affatto immateriale, e cioè dalle nozioni prime dell'uomo: *tempo, spazio* e *movimento;* e Galileo Galilei fa generare lo *spazio* dal *tempo,* talchè il punto d'abbrivo nostro è il più semplice, come deve essere ogni principio scienziale (1).

Nel tempo e nello spazio si svolge il movimento, non possibile senza la materia, che è, per la musica, l'aria vibrante: al tempo spetta il ritmo, allo spazio la simmetria, alla materia l'equilibrio. E che pure nella musica, negli accordi, nel polifonismo abbiavi equilibrio fu già da noi trattato altrove (2); quanto alla simmetria è sulla bocca di tutti l'espressione di *quadratura musicale, taglio* (*euritmico*) *d'un pezzo,* ecc.

Il tempo unico, eterno, è diviso in piccioli tempi parziali soggettivamente dall' anima (dall' *Io*) esprimente l'Unità, dalla quale si sviluppa il processo della pluralità, del moltiplice e delle sue proporzioni, rappresentabili in numeri.

Data un'unità di tempo, significata dal simbolo numerico 1, — le corrisponde un'unità d'estensione e ad entrambe corrisponde un'unità di movimento vibratorio: questa triplice unità può duplicarsi, triplicarsi, quadruplicarsi, sempre di conserva (o con gli stessi rapporti) dando origine alle *consonanze* ed alle *misure;* talchè tempo, spazio e movimento vibratorio si immedesimano in un'unica forma sensibile e intelligibile, ritmica, simmetrica, equilibrata, espressa dalla progressione aritmetica 1, 2, 3, 4, 5, 6, ecc.

La musica, come si vede, non ha meno bisogno dello spazio che del tempo e del movimento: dello spazio per espandersi nella simultaneità de' suoi elementi ma-
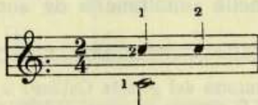
(1) Secondo il concetto del grande Galileo: « *il tempo genera lo spazio* », ossia lo fa crescere in tempi uguali; e dal tempo, come spiegò Newton, si generano nello spazio le varie figure.

(2) *Arte Fonetica.* — Milano, 1870.

teriali (le vibrazioni aeriformi) — nella polifonia lo spazio ch'essa invade è considerevole, — del tempo frazionario, che si estende indefinitamente nel tempo unico, senza principio e senza fine, — e delle vibrazioni sonore perchè sono esse che incarnano in forma udibile le proporzioni numeriche degli altri due principî.
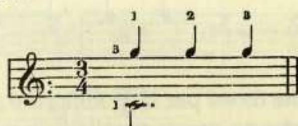
La duplicazione della unità di *tempo* (o cronologica) della unità di estensione e della unità di movimento vibratorio, produce due *tempi,* due volte una data *estensione,* o *spazio,* e un *doppio movimento* vibratorio, duplicità complessa che si traduce nella *consonanza d'ottava* e *nella misura binaria;* — triplicati i tre principî medesimi si produce un suono che, rispetto alla unità, sta nel rapporto di 3 ad 1, e, rispetto al secondo termine, sta nel rapporto di 3 a 2, e cioè la consonanza di *quinta* e la misura *ternaria;* — quadruplicati abbiamo il rapporto di 4 ad 1, rispetto alla unità, o di 4 a 3 rispetto al terzo termine; e così nel primo di questi due rapporti abbiamo una *doppia ottava* e una *doppia misura binaria,* ma nel secondo caso risulta il rapporto di 4 a 3, e cioè l'intervallo di *quarta* e la misura *settenaria;* — quintuplicata l'unità dei tre principî presenta, rispetto all'unità, il rapporto di 5 ad 1, e rispetto al quarto termine il rapporto di 5 a 4: è il rapporto della *terza maggiore* e della *misura quinaria;* — sestuplicata l'unità dei tre principî dà il rapporto di 6 ad 1, o di 6 a 5 — secondo se riferita al primo od al quinto termine — cui corrispondono la *terza minore* e la *misura senaria.*

Ciò posto, l'8ª ha il simbolo numerico 2 : 1, e ad essa corrisponde esteticamente, per la sua equisonanza, la forma, così omogenea, della misura binaria:
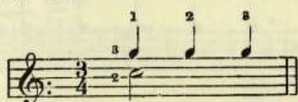



La quinta ha il simbolo numerico 3:2, o 3:1, secondo
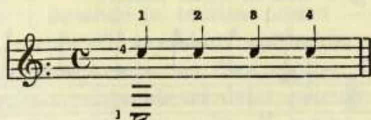
se riferita al primo o al secondo termine, e le corrisponde la misura ternaria:
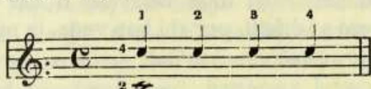


o con l'equisono d'8ª:
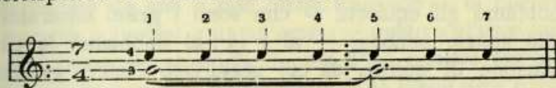


La doppia ottava ha il simbolo 4 : 1, o 4 : 2, e le corrisponde la misura quaternaria:
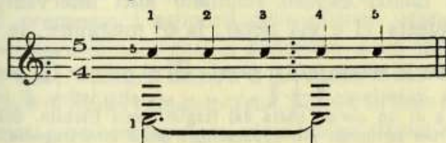


o con l'equisono d'8ª:
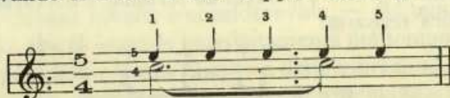


Ma riferita al terzo termine ha il simbolo 4 : 3, e le corrisponde la misura settenaria:
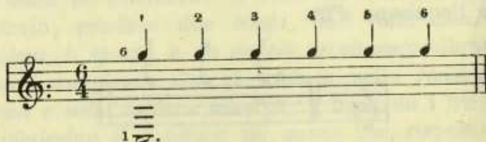


La 3ª maggiore ha il simbolo 5 : 1, o 5 : 4, e le corrisponde la misura quinaria:
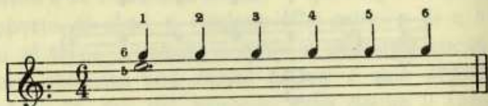


od elevando il suono 1 alla doppia ottava 4ª:




Analogamente dicasi per la 3ª minore 6 : 1, o 6 : 5, cui si associa, in questo nostro parallelo, la misura senaria:




Ma riferendo questo sesto termine al quinto, il rapporto è 6 : 5, e cioè di terza minore:




La misura resta pure senaria, poichè nel ritmo di tempi le combinazioni tutte derivano o dal numero 2 o dal numero 3; difatti, per chi ben veda, le misure $\frac{5}{4}$ e $\frac{7}{4}$ sono misure miste:

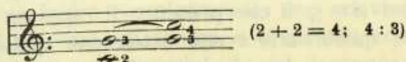
$$\left(\frac{3}{4}+\frac{2}{4}=\frac{5}{4};\ \frac{4}{4}+\frac{3}{4}=\frac{7}{4}\right)$$ (1).
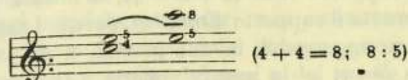
E non è altrimenti nella tonalità, poichè se al 2 (2 : 1) dobbiamo gli equisoni — che sono i primi misuratori dello spazio sonoro, — al 3 (3 : 2) dobbiamo la circolazione di quinte, da cui scaturisce l'intera gamma cromatica, che, corretta dal *temperamento,* costituisce la tavolozza fonica del compositore moderno.
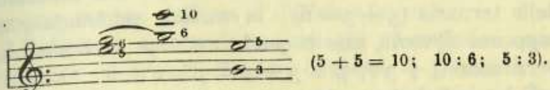
È pur interessante notare che dall'invertimento dei termini dianzi esposti risultano altri intervalli, quali la 4ª (questa ci è già nota), la 6ª maggiore, la 6ª mi-

(1) Oltre le misure *miste*: *peonia* ($\frac{5}{4}$) ed *epitrita* ($\frac{7}{4}$) può citarsi il ritmo *docmiaco* $\frac{5}{8}+\frac{3}{8}$ – – ◡ – ◡, alternativa di un piede *bacchio* e di un *coreo*, usata dai tragici greci Eschilo, Sofocle ed Euripide nei momenti più appassionati delle loro tragedie.

nore, che corrispondono agli elementi onde si costituisce la triade armonica:










La 4ª è nel rapporto Epitrito, noto già ai Pitagorici; gli altri rapporti furono trovati da Didimo (5 : 4), da Eratostene (6 : 5) e da Tolomeo.

Queste — secondo la teorica nostra — le analogie estetiche, e cioè d'impressione sull'anima prodotta da un dato *intervallo* e da una data *misura*. L'analogia è fondata sulla corrispondenza della quantità di unità vibratorie e di quantità di unità di tempi compresi in una data *misura*. Due vibrazioni per ciascun ritmo vibratorio: l'*equisono,* due tempi: la misura binaria; — al rinnovarsi d'ogni ritmo vibratorio corrisponde, nella misura, l'apparizione dell'accento forte, la *thesis* ogni due tempi: *thesis* ed *arsis,* battere e levare.

Tre vibrazioni per ogni ritmo vibratorio contro due la 5ª, e tre tempi nella misura: la misura ternaria, determinata da una o due *thesis* (secondo se la misura è trocaica o jonica) e da un'*arsis;* — quattro vibrazioni ad ogni ritmo vibratorio la doppia 8ª, e quattro tempi: la misura quaternaria, determinata dalla *thesis* ogni quattro tempi; — cinque vibrazioni per ciascun ritmo vibratorio la 3ª maggiore, e cinque tempi: la misura quinaria, determinata dalla *thesis* ogni cinque tempi.

Ciò premesso, i rapporti delle misure vanno cercati nelle misure stesse; essi si deducono dalla quantità di tempi onde ciascuna misura è costituita, e così la misura binaria è in sè nel rapporto *Ison,* perchè in essa un tempo è esattamente contrapposto ad un tempo *(thesis-arsis);* la

misura ternaria è nel rapporto *Diplasion,* perchè i tre tempi di cui è composta sono aggregabili $2+1=3$, oppure $1+2=3$, il che presenta il rapporto di $2:1$; la misura quaternaria è una estensione della binaria, perciò in rapporto *Ison* $(2+2=4)$; la misura quinaria in sè presenta il rapporto *Emiolion,* perchè i suoi cinque tempi sono aggregabili in due gruppi, o di $3+2=5$, o di $2+3=5$; — la misura senaria è una estensione della ternaria $(3+3=6)$; la misura settenaria è nel rapporto *Epitrito,* che è quello della 4ª. — I suoi rapporti sono $4+3=7$, o $3+4=7$.

È la così detta ragione sesquiterza.

Il problema che abbiamo risolto, e ci sembra in modo razionale, occupò per secoli i filosofi e gli acustici, che non riuscirono a stabilire un parallelo tra i rapporti delle consonanze e i rapporti delle misure. Aristotile (nato nel 384 av. G.-C.) non poteva svolgere la tesi in un tempo in cui le terze e le seste erano giudicate *diafonie,* cioè suoni non fondentisi tra loro, non consonanti, attributi questi, ai tempi del famoso allievo di Platone, delle sole *omofonie, sinfonie, antifonie* (8ᵉ) e *parafonie* (4ᵗᵉ e 5ᵗᵉ). — Descartes (nato nel 1596) enunciò il problema, ma lo lasciò in sospeso, così altri. Di recente il siciliano Camiolo fece, su questo problema, studi degni di considerazione, ma non pervenne a stabilire il parallelo che noi potemmo, in questo paragrafo della nostra trattazione, offrire alla scienza musicale.

Il Camiolo esclude le misure $\frac{5}{4}$ e $\frac{7}{4}$, — accetta i soli fattori primi 2, 3 e 5 per la tonalità, i fattori 2 e 3 per il ritmo di tempi, e il solo rapporto d'uguaglianza per il ritmo fraseologico; per tal modo molti procedimenti artistico-musicali non trovano nei di lui principî alcuna giustificazione, nè tampoco grazia, come allorchè negasi la misura quinaria.

Le nostre teoriche, quali andiamo esponendo nel R. Conservatorio milanese da circa venti anni, abbracciano invece intero il campo così della tonalità come del ritmo.

Ed è pur mirabile in questa teoria il vedere come il

parallelismo tra gli intervalli e le misure si estenda pure ai membri di frase, alle frasi, ai periodi ed alle parti di un intero componimento: così ad una canzone come ad un *tempo* di sonata, o di sinfonia, ed ai grandi pezzi d'opera e di oratorio.

Se leggi estetiche superiori non ammettono, come principio, la simultaneità delle *misure,* come non ammettono la simultaneità dei *toni* e dei *modi,* pure non mancano esempi dell'una e dell'altra specie.

Il Raimondi, autore di una trilogia drammatica comprendente gli oratorî *Putifar, Giuseppe* e *Giacobbe,* — che si possono eseguire e separatamente e insieme con tre orchestre, tre cori e tre compagnie di *assolisti,* — giunse a combinare quattro *Fughe,* a quattro parti *reali* ciascuna, in una Fuga sola, diverse non solo nel *tema* ma anche nel *tono* e nel *modo.* Elocubrazione che vince quelle degli Okenheim, degli Eloy, dei De La Rue e di quanti fiamminghi spinsero al non *plus ultra* gli artificî del contrappunto condizionale. Ma questa è algebra musicale e non creazione estetica. — Il bello è assente in quei lavori fatti più per essere veduti che non uditi.

Nella musica teatrale un esempio di simultaneità di diverse forme di misure è dovuto ad una delle più belle tempre di musicista che sia mai apparsa, al Mozart. Questi, nel suo *Don Giovanni,* nella scena della festa di ballo (finale dell'atto 1°) fa udire simultaneamente: dall'orchestra principale il leggiadro *Minuetto* ($\frac{3}{4}$), dal primo gruppo di sonatori della piccola orchestra sul palcoscenico una contraddanza ($\frac{2}{4}$), e dal secondo gruppo della stessa un valzer ($\frac{3}{8}$, a un *tempo*). È naturale che se variano le *misure,* tutte però devono combinarsi in un unico solo principio dinamico: il $\frac{3}{8}$ corrisponde a un *tempo* del $\frac{3}{4}$ e il $\frac{2}{4}$ a due tempi; in quest'ultimo caso non v'ha incontro nella *thesis* iniziale delle misure, ma la doppia *thesis* del ritmo Ionio consente la combinazione.

Nè l'esempio poteva dirsi assolutamente nuovo neppure ai tempi del Mozart, poichè Giovanni Battista Vitali, nella sua Opera 13ª (edita in Modena nel 1689), aveva

già, in un *balletto* (come egli intitola un suo componimento strumentale), fatto suonare il primo violino in tempo *ordinario,* il secondo violino in *dodecupla* e il violone in *tripla.*

ecc.
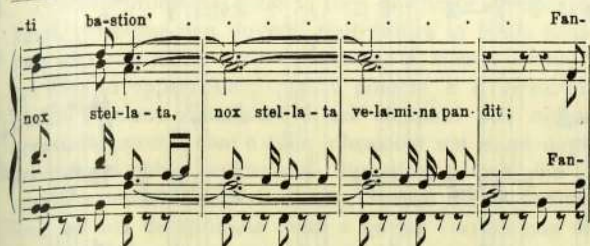
In un doppio coro della *Dannazione di Faust,* Berlioz associa simultaneamente non solo due *misure* ma anche due *tonalità* diverse anche nel *modo:* le misure dupla e sestupla, le tonalità di *Si bemolle* e di *Re,* quella maggiore, questa minore.

All.° Cit - tà re - cin - te da for -

Tenori

Studenti Jam

Bassi




È prezzo dell'opera esaminare questo componimento nel quale l'autore, dopo aver fatto udire, l'un dopo l'altro, il coro di soldati e quello degli studenti (con le parole *Gaudeamus igitur,* ecc.), li unisce entrambi, — con effetto mirabile, — essendosi valso, nel comporre questo pezzo, della proprietà che hanno i singoli suoni di appartenere ad *accordi* diversi; quanto al ritmo, qui il $\frac{6}{8}$ corrisponde al $\frac{2}{4}$ con *terzine,* e le due *misure,* in contrasto nella suddivisione dei tempi, coincidono negli accenti forti.

Come si vede, vi sono intenti estetici che richiedono degli *sbattimenti,* od antagonismi, ritmici, come quando, ad esempio, l'accompagnamento svolgesi a *terzine* o a *sestine* (in ciascun tempo della *misura* uno di questi gruppi caratteristici) e la melodia procede alternando una *semiminima* con due *crome* (come nella protasi della nona sinfonia di Beethoven), mentre una parte vocale, o strumentale, svolge una melodia a valori maggiori della *semiminima,* come sarebbero le *minime,* le *semibrevi,* la *sincope di minime,* ecc. — Il contrasto fra *crome* e *terzine, semicrome* e *quintine* o *sestine* non è raro negli autori così antichi che moderni. In ispecie nella musica teatrale, dove spesso havvi, in un medesimo momento del dramma, conflitto di sentimenti, di passioni, agitazioni e trepidanze da esprimere, questa sorta di urti, di contrattempi, di disequilibrî nelle figurazioni del ritmo possono convenire per eccellenza al musicista ed elevare una pagina d'opera ad alta potenza emotiva. Nell'*Aida* di Verdi, nel *Parsifal* di Wagner s'incontrano tratti di questo genere: uno dei più recenti è il seguente dell'*Enrico VIII* di Saint-Saëns.

*All° non troppo.*

In voi spe-rar non in- va - no do-vre - i, ces-sar ve-drei il mio do - lor!

Per le - i noi pie -

Per le - i

Per lei pie - tà chie - diam! Per le - i Per lei pie -

noi pie - tà chie - diam! Per le - i

noi pie - tà chie - diam!

PP.

Per le - i noi pie - tà chie - diam! Per le - i
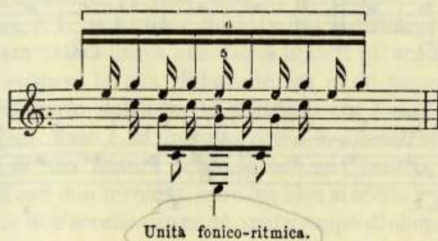
Per le - i noi pie - tà chie - diam.

etc.

etc.

etc.

Posto il problema sotto la luce di queste considerazioni, consegue non doversi contraddire in modo assoluto alla possibilità della coesistenza di elementi ritmici tra loro in opposizione, quali il *binario* e il *ternario;* perciò l'unione simultanea di tali elementi può essere accettata, purchè, com'è delle vibrazioni nei suoni degli accordi, vi abbia isocronismo dinamico, e cioè che le combinazioni di suoni di diverse durate sieno equivalenti ad una determinata unità e questa corrisponda al suono di base di un accordo che diremo *Ritmico-armonico* e che così esemplifichiamo:



Unità fonico-ritmica.
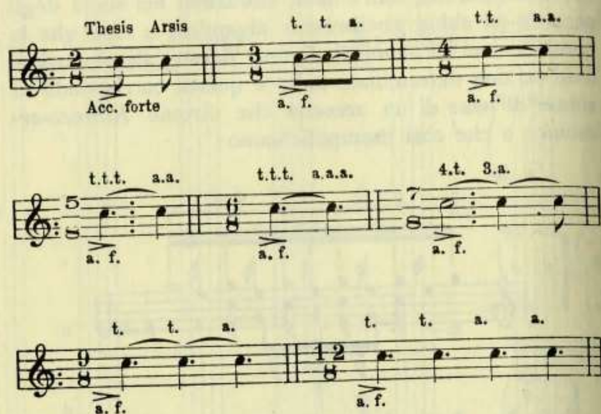
Come si vede, suoni e valori (durate) si frazionano in modo identico. —

Intorno alla complicazione dei ritmi, si può ripetere quanto si disse rispetto a certe forme d'accordi, pur esse complesse.

Il ritmo — fondato sull'isocronismo — vuol rapporti di facile intuizione, ed esso è altrettanto più omogeneo e chiaro quanto più s'avvicina al suo principio generatore (è pure così della tonalità negli accordi), rappresentato dalla triplice forma di misure: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$, e meglio ancora dalla diologia ritmica $\frac{2}{4}$ e $\frac{3}{4}$, essendo la misura $\frac{5}{4}$ composta di queste due, origine di tutte le altre; di riduzione in riduzione si scende ad una unità primordiale del ritmo e ad una unità primordiale della tonalità: il ritmo si svolge dal *tempo (Kronos protos),* la tonalità da un *suono* (la *Tonica*)*:* fattori comuni i numeri

2 e 3, il primo esprimente i rapporti d'uguaglianza, il secondo di varietà.

Se l'*unità di tempo* è rappresentata dalla *croma*, risultano le seguenti espressioni grafiche di *misure:*




Se come *unità di tempo* si adotta la *semiminima*, o la *minima*, si aumenteranno proporzionalmente i singoli valori, in modo però che i rapporti sieno gli stessi. In passato, alla maggiore o minore grandezza dei valori corrispondeva il carattere del componimento: negli *adagi*, i classici preferivano l'unità di *croma*, negli *allegri* l'unità di *semiminima*, mentre l'unità di *minima* e di *semibreve* sembra accennassero, non di rado, al carattere grave, solenne e jeratico del pezzo.

Di tutti i rapporti dell'accordo ritmico-armonico, è quello di uguaglianza che predomina nelle misure, nel ritmo; il più antico metro fu il dattilo; ed anche oggi la sua egemonia non ha cessato d'imporsi ai compositori (tanto di musica vocale quanto di musica strumentale). Nella *Norma* di Bellini, nel *Lohengrin* di Wagner — per citare due esempi di due scuole tanto diverse tra loro — è il rapporto *Ison* che impera pressochè sovrano assoluto, conferendo all'opera d'arte un senso d'euritmia, che ne

eleva grandemente il valore estetico. Il rapporto d'uguaglianza è, in una parola, il rapporto predominante e di capitale importanza.

Ma poichè anche altri rapporti riescono omogenei, così pur essi sono accolti nella composizione, cui portano un nuovo elemento di vita, quella varietà che è sì feconda di bellezza; tra questi rapporti, quello della consonanza di quinta, o della misura ternaria, contende il primato al rapporto dell'ottava, o della misura binaria, ed è anch'esso remoto assai.

Quanto al rapporto della terza maggiore (5 : 4) e della misura quinaria ($\frac{5}{4}$), assai tardi ne fu riconosciuta la consonanza, e vi ha tuttora chi lo trova antiritmico. La sua esistenza nella musica armonica, in tutti gli accordi, — e, come *misura*, la sua diffusione fra molti popoli, lungi dall'escluderlo dall'arte, lo pongono tra i suoi elementi principali. Esso è, al postutto, come fu dimostrato, l'alternativa di una misura ternaria con una binaria, o di una binaria con una ternaria, sebbene non si abbia a tener calcolo che dell'accento forte ad ogni gruppo di cinque tempi:

($\frac{3}{4}+\frac{2}{4}$) *Con moto*
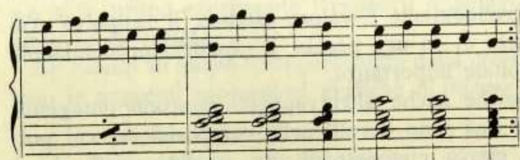
*ppp dolc.° comodo*

ecc.

(Glinka, *La vita per lo Czar*).

($\frac{2}{4}+\frac{3}{4}$) *Variazione III.*

*Vivacissimo*



(TSCHAIKOWSKY, *La bella dal bosco dormente*).

Nell'Opera 72ª di Tschaikowsky (18 pezzi per pianoforte) può vedersi un valzer in *cinque tempi*, componimento degno invero, per la sua singolarità, di nota.

Molti altri esempi di ritmi quinari potrebbero trovar qui posto, come quelli dell'Adolfati (nell'*Arianna*), del Manna (nella *Preziosa*), del Catalani (nella *Falce*), ecc., ecc., ma i menzionati bastano ad attestare l'esistenza del ritmo Peonio nella musica moderna ed a giustificare una teorica intesa a sanzionarlo.
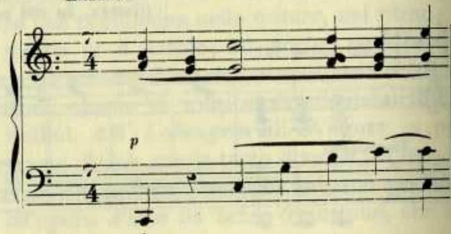
Nè mancano esempi di misura a *sette quarti* ($\frac{7}{4}$), nel rapporto epitrito (la 4ª negli armonici); o, divisa una corda in sette parti, una sola vibrante, onde l'espressione $\frac{7}{♩} = \frac{7}{4}$. — È l'alternativa di una misura quaternaria con una ternaria.
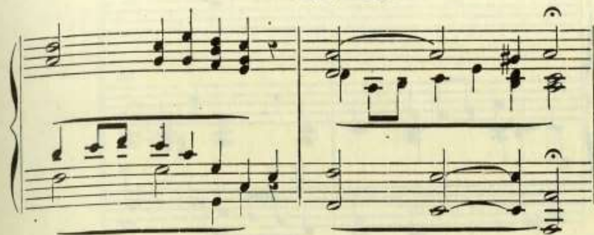
Antico canto della Ukraina:
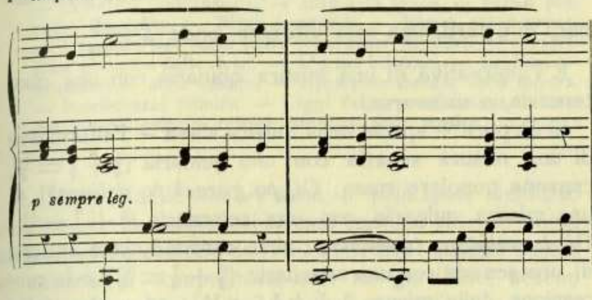
" *S'è sposato un cosacco e si è incappato in una moglie rabbiosa e maligna* ".
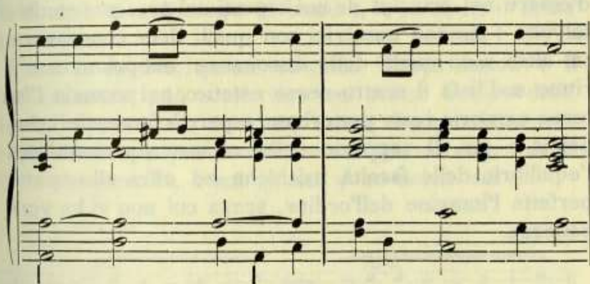
(Dalla *Raccolta di canti della Piccola Russia* (Ukraina) del M.° Lisenko).
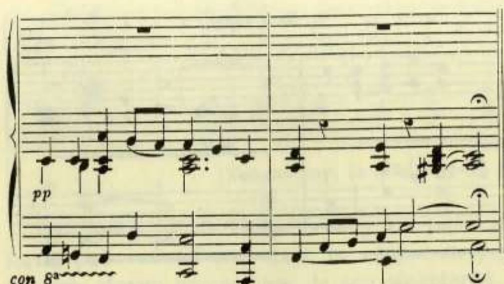
(7 + 4). *Andante*.




Meno mosso.


1° tempo. Canto.
p sempre leg.






La misura $\frac{9}{4}$ corrisponde ad una *nona* negli armonici, o ad un intervallo di seconda; — o, divisa la corda sonora in 9 parti, una sola vibrante, onde $\frac{9}{♩} = \frac{9}{4}$.

È l'alternativa di una misura quinaria con una quaternaria, o viceversa.

Si dà pure — specie nella musica slava — l'alternativa di una misura senaria con una quinaria ($\frac{6}{4} + \frac{5}{4} = \frac{11}{4}$, canzone popolare russa: *Oi, po gorach po dolinach*), di una misura quinaria con una settenaria ($\frac{5}{4} + \frac{7}{4} = \frac{12}{4}$ : *Oi, tscumàtsce, tscumàtsce,* altra canzone slava antica), di una senaria con una settenaria ($\frac{6}{4} + \frac{7}{4} = \frac{13}{4}$) e la successione delle misure $\frac{5}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4}, \frac{2}{4}$ ($= \frac{14}{4}$), ed anche delle misure $\frac{3}{4}, \frac{5}{4}, \frac{7}{4}$ ($= \frac{15}{4}$) come può vedersi nelle trascrizioni di canti tradizionali russi, dovuta al Lisenko.

Tutti questi processi ritmici hanno la loro ragione d'essere nei principî da noi esposti nel presente studio: talvolta i simboli numerici son quelli delle consonanze, tal altro sono quelli delle dissonanze: nel primo caso il ritmo soddisfa il nostro senso estetico, nel secondo l'interno sensorio resta perturbato, e perciò fa mestieri che, prima o poi, il rapporto della consonanza ristabilisca l'equilibrio delle facoltà psichiche ed offra allo spirito perfetta l'imagine dell'ordine, senza cui non vi ha vera bellezza.
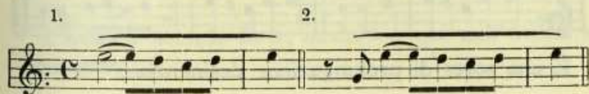
## § X.
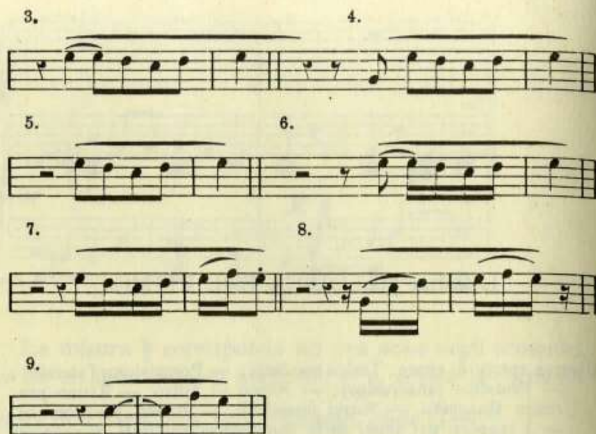
## L'IDEA MELODICA E IL RITMO

Diverse specie di ritmo: Tetico maschile; — Procataletto (acefalo); — Protetico (anacrusico); — Ritmo in bilico. — Ritmo protetico sincopato. — Ritmi femminili. — Ritmo pseudotetico. — I rapporti dei suoni delle consonanze applicati ai rapporti delle misure e delle frasi. — L'*ictus* ellittico. — La Eco. — Metamorfosi delle misure. — Apparente assenza della misura. — Indefinitezza ritmica. — Leggi della versificazione italiana desunte dai principî ritmici essenziali della musica.

Le forme delle *misure* sono il principale elemento ritmico-estetico della musica: esse esistono anteriormente all'atto della creazione dell'idea melodica: quando questa si affaccia al compositore, essa ha già i suoi accenti particolari, quali deboli quali forti, accenti che devono ricercare e collocarsi sugli accenti forti della misura, i quali, come si vide, tornano in queste ogni due, ogni tre, ogni quattro, ogni cinque o ad ogni sei accenti preferiti, o forti: è il *tempo* in battere, è la *thesis* o *basis* dei Greci.
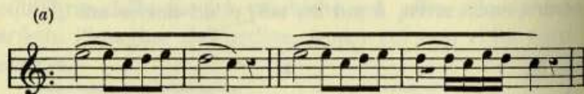
Dato un motivo, questo, secondo la sua natura e il suo carattere, può cominciare sul primo tempo della misura, oppure uno due o tre istanti dopo, se la misura è quaternaria, e può terminare sul primo tempo della misura successiva, o sul 2°, sul 3° ed anche sul 4°.






Il primo esempio comincia e finisce in *thesis* e prende il nome di *ritmo tetico* maschile; il secondo e il terzo, mancando della nota in principio di battuta, sono detti *ritmi acefali* o *procataletti;* il quarto, il quinto e il sesto offrendo il senso d'un avviamento verso il tempo in battere, verso la *thesis,* si denominano *ritmi anacrusici* o *protetici;* il settimo e l'ottavo sono pur essi *anacrusici,* ma presentando un inciso di frase che ha un solo accento nel suo bel mezzo, e cioè a cavaliere delle *due misure,* sono detti *ritmi in bilico;* il nono è un ritmo con attacco, od avviamento, in levare e senza ripercussione di suono in battere, perciò potrebbesi chiamarlo un ritmo *protetico sincopato.*
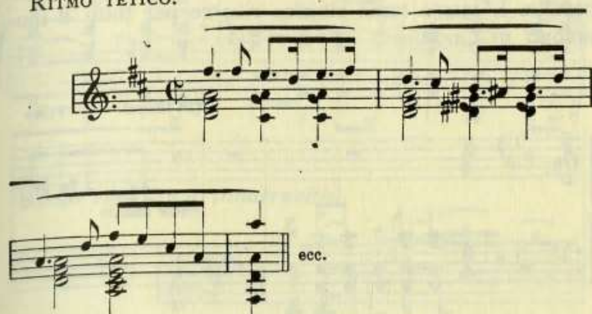
Quanto alla fine d'un ritmo, questa può essere o *tetica tronca,* o *maschile,* o *tetica piana,* o *femminile;* la *tetica piana* si presenta o semplice (*a*), o con ricami (*b*), e cioè con due o con un numero maggiore di note.




È una sorta di prolungazione desinenziale.
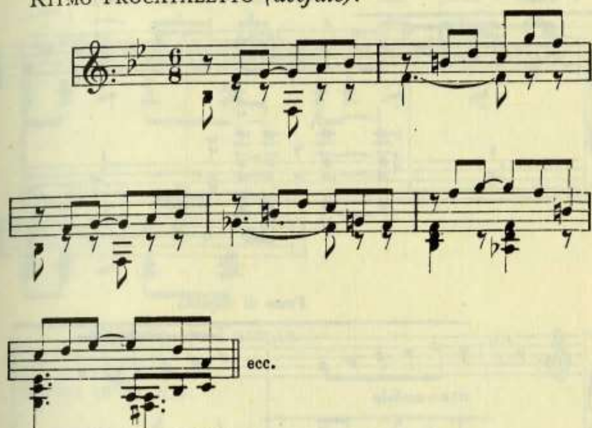
Questi ritmi s'incontrano nei grandi rivelatori dell'ideale della musica in guise le più geniali; rechiamone alcune perchè si possa meglio penetrare le intime particolarità del ritmo.

RITMO TETICO.




*Aroldo,* di VERDI.

RITMO PROCATALETTO *(acefalo).*




*Manon,* di MASSENET.

L'*ictus,* o accento forte, iniziale è qui nell' accompagnamento.

Un bel esempio di ritmo acefalo lo abbiamo nella *Carmen,* di Bizet, alle parole: " *Invan per evitar le risposte severe* „; dove pure il secondo inciso della frase presenta, alle parole: " *Invan le vuoi mischiar* „, un ritmo in bilancia (in bilico), e cioè a cavaliere di due battute. L' intero tema ritmico ricorre per tutto il monologo di *Carmen.*

(1° inciso). Frase

ritmo acefalo

proponente. Ritmo in bilancia (2° inciso).
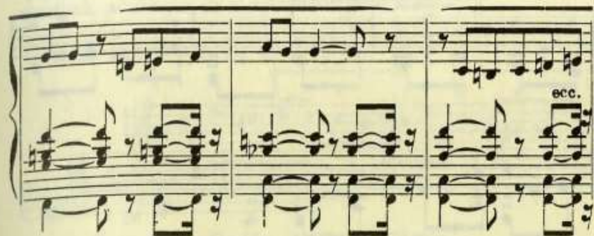
2

1
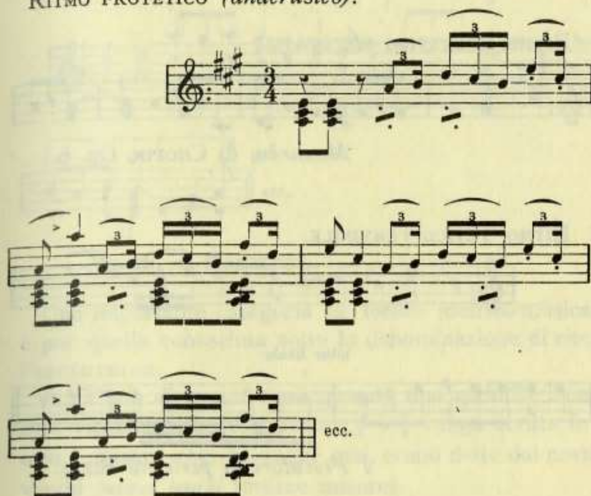
Frase di risposta.

ritmo acefalo

Ritmo in bilancia.
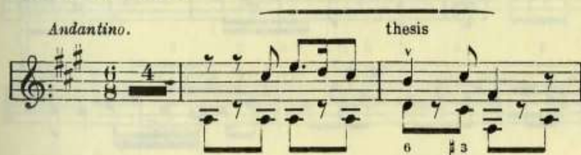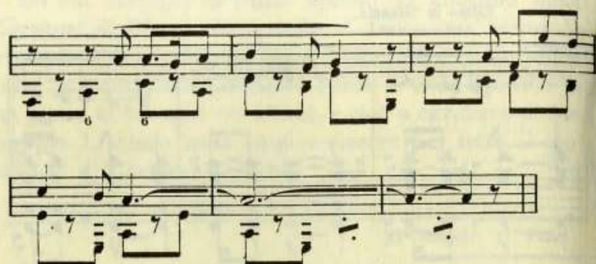



RITMO PROTETICO *(anacrusico)*.




*Mignon,* di THOMAS.
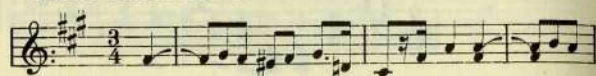
RITMO IN BILICO.
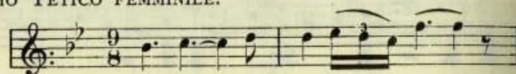




*I Pescatori di perle,* di BIZET.
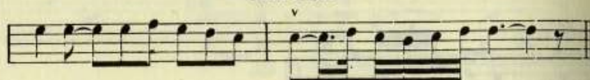
RITMO PROTETICO SINCOPATO.



*Mazurka,* di CHOPIN, Op. 6.
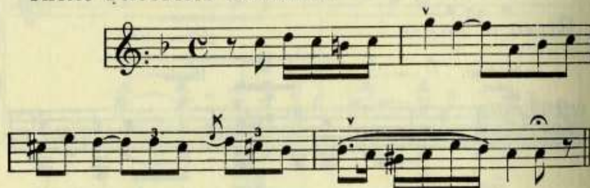
RITMO TETICO FEMMINILE.
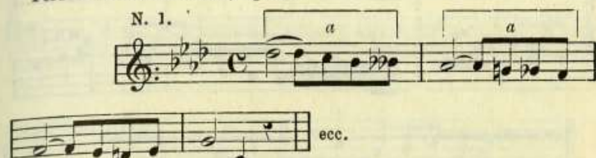





*I Pescatori di perle,* di BIZET.

RITMO PROTETICO FEMMINILE.
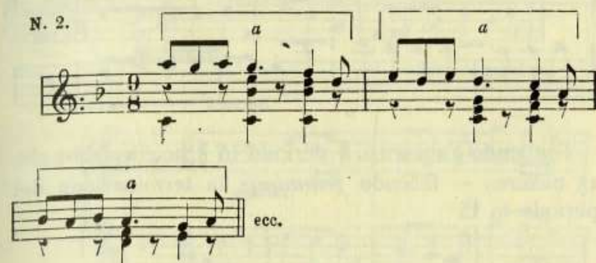


Vi sono ritmi procedenti di misura in misura, cui ci sembra acconcia la denominazione di

RITMI MONOMETRICI, quali:
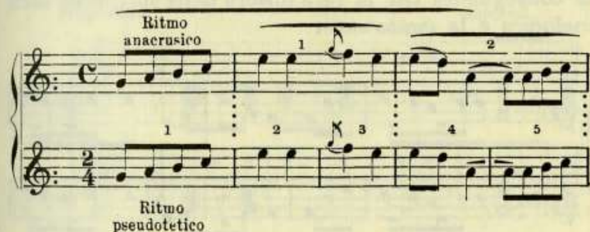



*Sansone e Dalila,* di SAINT-SAËNS.
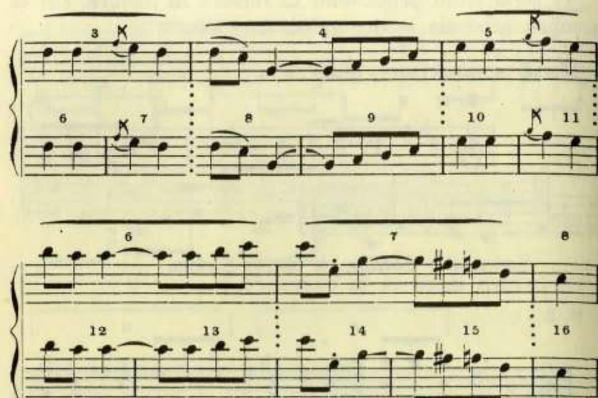



*Manon,* di MASSENET.
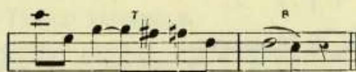
Una importante categoria di forme metrico-musicali è pur quella conosciuta sotto la denominazione di ritmi PSEUDOTETICI.

Si ha uno di questi ritmi quando una melodia incarnata virtualmente nelle misure $\frac{4}{4}$ o $\frac{6}{8}$ venga scritta in $\frac{2}{4}$ o in $\frac{3}{8}$, misure che, in questi casi, erano dette dai nostri vecchi *mezzi tempi* (mezze misure).

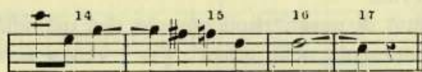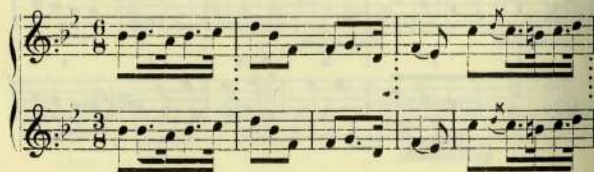





Togliendo l'anacrusi, il periodo in $\frac{2}{4}$ non avrebbe che 15 misure; — facendo *femminile* la terminazione del periodo in C
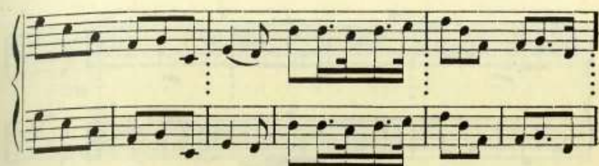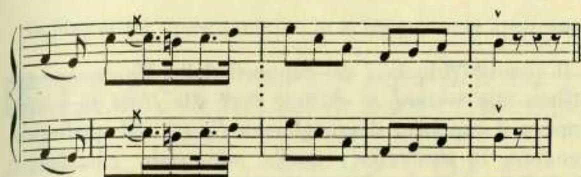



il periodo in $\frac{2}{4}$ avrebbe 17 misure




Ciò è contro ogni buona regola ritmica; ne viene di conseguenza che la vera misura della surriferita idea melodica è la *quaternaria*
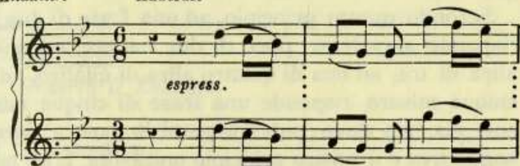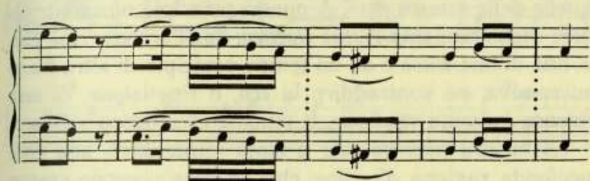






*Canzone popolare.*

*Andante.* Anacrusi
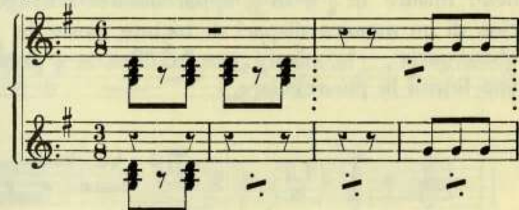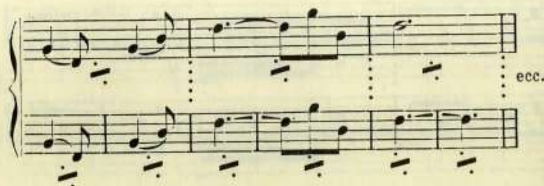



Pseudotetico



*Il Flauto magico,* di MOZART.

*Allegretto.* Anacrusi
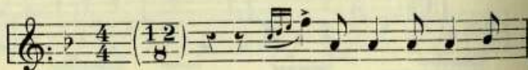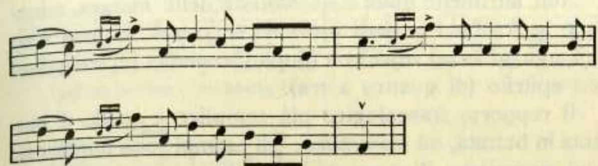





Il sommo principio dei rapporti delle *consonanze* applicato alle *misure,* si estende pure alle *frasi.* In queste impera il rapporto d'uguaglianza *(ison),* dal quale provengono le simmetrie: quelle simmetrie che fecero al Goëthe vedere nell' architettura " una musica congelata „.
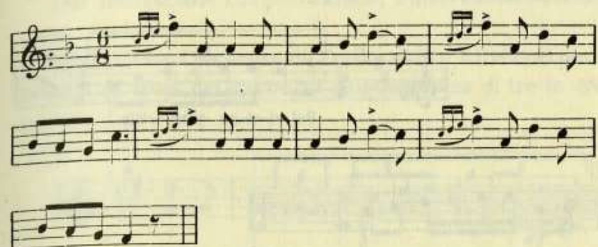
Secondo questo principio, ad una frase di due battute risponde altra frase pure di due battute, ad una di tre altra di tre, ad una di quattro altra di quattro, ad una di cinque misure risponde una frase di cinque misure, e così via, sin dove può spingersi la nostra percezione soggettiva e il nostro principio unizzante. È un principio il più naturale all'uomo ed universale, non altrimenti di quello delle misure *pari.* A questo principio non contraddice menomamente l'*ictus ellittico,* quell'accento cioè che è fine di una frase e ad un tempo principio di altra frase successiva; nè contraddice la *eco,* o ripetizione, di una misura imitante appunto il fenomeno acustico dell'*eco.*

La misura pari ha tale e tanta importanza, una così profonda ragione d'ordine, che ad essa possono essere ricondotte (ridotte) tutte le altre misure composte così di elementi binari come di elementi ternari; e molte frasi nelle misure in $\frac{3}{4}$ e in $\frac{6}{8}$, apparentemente irregolari, e cioè di un numero dispari di battute, poste in misura quaternaria — la misura per eccellenza — presentano una forma la più regolare.
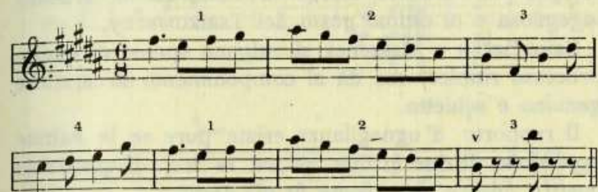




In Meyerber questo motivo lo si legge come appresso:
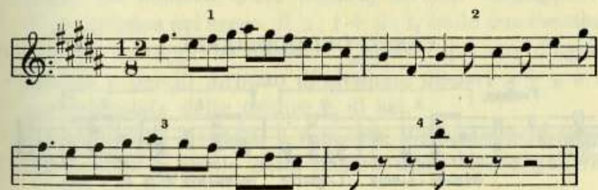


*Roberto il Diavolo.*

Bizet ha il motivo:
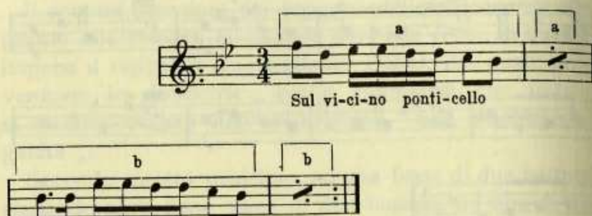



Eccone la trascrizione in misura quaternaria con elementi ternari, trascrizione che dà all' idea melodica tutta la sua regolarità anche graficamente.



Non altrimenti delle *consonanze* e delle *misure,* adunque le frasi e i periodi melodici sono nei rapporti *ison* (di uguaglianza), *diplasion* (duplo), *emiolion* (di tre a due) ed epitrito (di quattro a tre).

Il rapporto fraseologico più semplice è quello di battuta in battuta, od *isometrico:* gli esempi sono numerosi; qui riportiamo il seguente, tolto da un caratteristico e popolare coro di contadini nell'*Eugenio Oneghin,* di TSAIKOWSCKY.
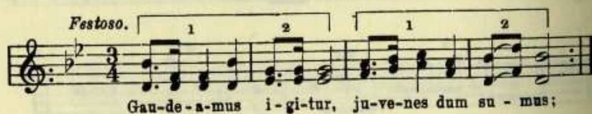



Svolgesi questo canto campestre, e di remota antichità, sempre sulla stessa figurazione ritmica, ma diventando sempre più attraente, mercè la elaborazione artistica ingegnosa e di ottimo gusto del Tsaikowscky.
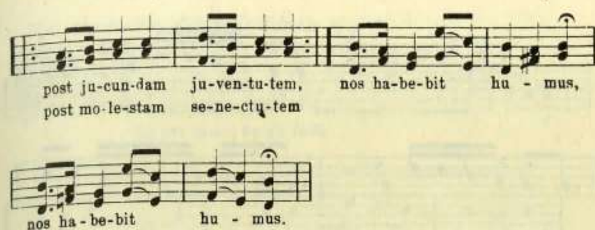
Saint-Saëns e Massenet si valgono spesso di questo processo ritmico, che dà al componimento un carattere genuino e schietto.

Il rapporto d' uguaglianza esiste pure se le battute procedono di due in due, di tre in tre, di quattro in quattro misure, ecc., come fu già detto.

Rapporti d'uguaglianza di due misure in due misure, di quattro in quattro si possono vedere nella seguente canzone, singolare, tra altro, per la terminazione sull'ultimo tempo in levare della misura ternaria.

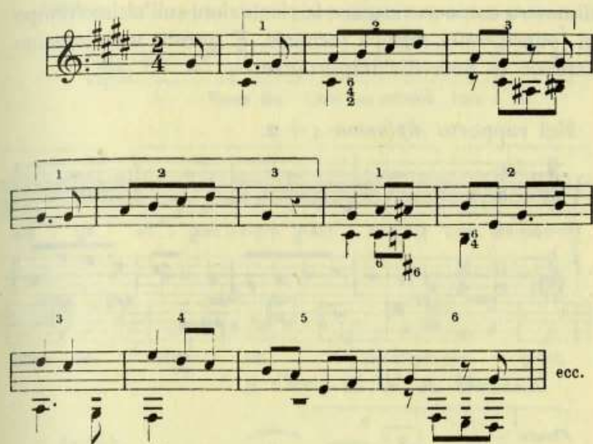
CANTO DEI GOGLIARDI





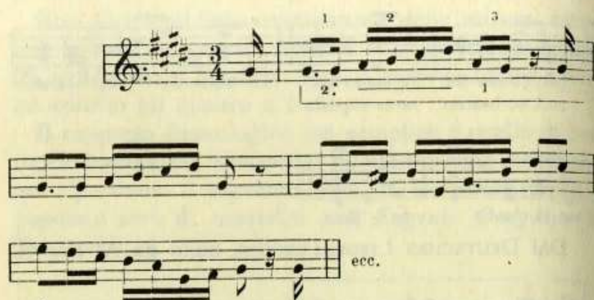

Dal Deutsches Liederlexikon, edito da A. Hertel.

Nell'Eugenio Onneghin di Traikowscky troviamo pure esempi di frasi nel rapporto d'uguaglianza di tre in tre misure.
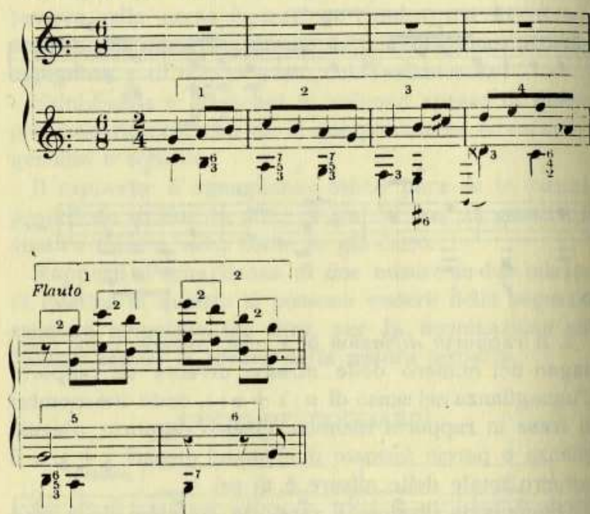



È il rapporto *diplasion* 2 : 1, che, avendo il suo compagno nel numero delle misure, diventa un rapporto d'uguaglianza nel senso di 2 : 1 + 2 : 1, onde due membri di frase in rapporto identico. Questo rapporto d'uguaglianza è perciò formato di elementi dispari 3 + 3, e il numero totale delle misure è di sei.

Diminuendo i valori, il rapporto *diplasion* della frase corrisponde a quello della misura dello stesso genere.
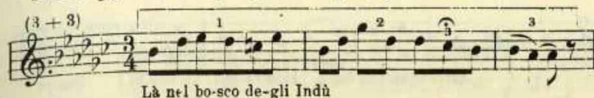



Questa metamorfosi ritmica, questa trasformazione di *misure,* – uno dei procedimenti dell'arte moderna, – dimostra come avvengano le risoluzioni sull'ultimo tempo in levare della misura ternaria. È questo un elemento estetico di notevole importanza.
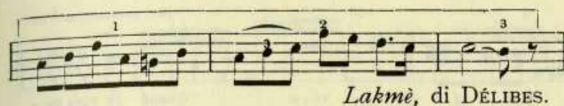
Nel rapporto *diplasion* 4 + 2.




*Eugenio Onneghin,* di Tsaikowscky.
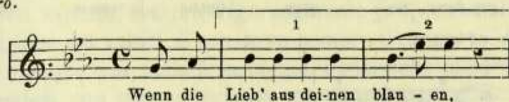
Nel rapporto d'uguaglianza $3+3$.
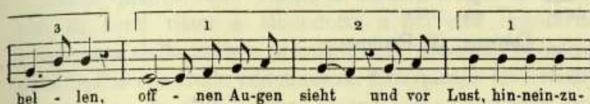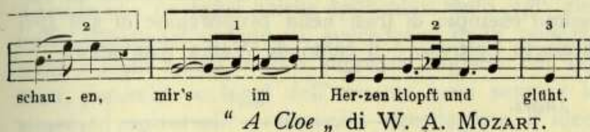





*Lakmè,* di Délibes.
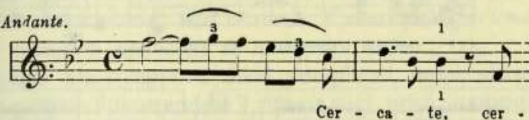
Il rapporto *emiolion* (3 : 2), ossia della *quinta,* che è quello della misura quinaria ($\frac{5}{4}$, ossia $3+2$, o $2+3$), è pur impiegato.
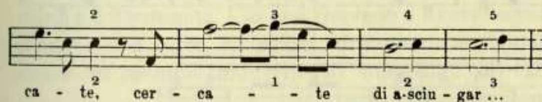









" *A Cloe* „ di W. A. Mozart.







*Don Giovanni,* di Mozart.

RAPPORTO EPITRITO 4 + 3, ossia 3 + 4.

Ah! que je fus bien in-spi - ré-e Que je

fus bien in - spi - ré-e Quand je vous re -

çus dans ma cour Quand je vous re - çus
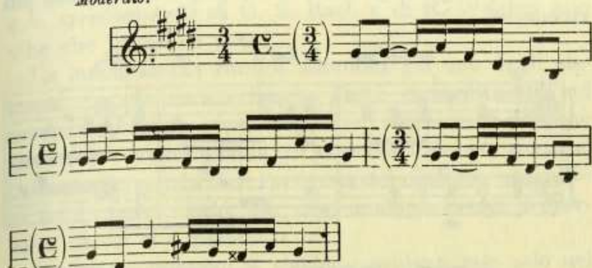
dans ma cour

*Didone,* di PICINNI.

Nella *Vita per lo Czar,* di Glinka, s'incontra un bellissimo esempio di frasi nella proporzione di 3 a 4, o rapporto Epitrito: è il canto di Wania (Giovanni).

*Allegro.*

La stessa idea melodica a valori diminuiti:
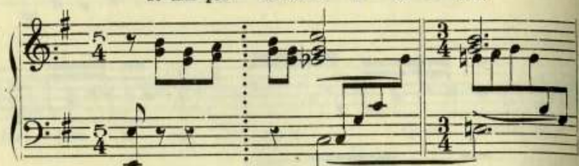



In questo esempio, in cui il motivo del Glinka assume un nuovo aspetto, essendo rigorosamente proporzionale la riduzione dei valori, si conserva sempre il rapporto di 3 a 4, ma qui non nella fraseologia, bensì nelle misure, alternandosi una misura ternaria con una quaternaria.
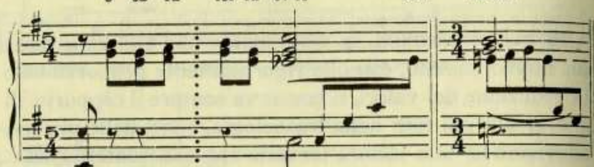
Mercè quanto siam venuti a dimostrare, la irregolarità di certi ritmi è ricondotta a perfetta regolarità e spiegata dallo stesso principio che sanziona la forma delle *misure* e delle *consonanze*. Era questo uno studio mai tentato da altri e che prova come l'estetica non dipenda che da leggi uniche applicabili tanto agli elementi simultanei quanto ai succedanei della musica: suoni e ritmi hanno la loro suprema ragione nei numeri, perocchè le leggi dell'armonia sono sempre le stesse ed universali. — Secondo quest'ordine d'idee, appare tutta la bellezza della definizione data della musica da Leibniz, che la disse: " *exercitium aritmeticae occultum nescientis se numerare animi* „ (1).
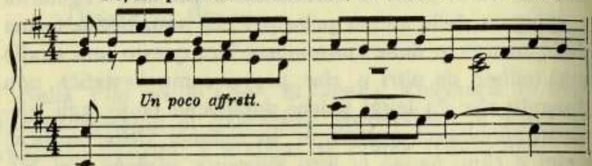
Quanto più i rapporti sono complicati, ampi, altrettanto più indefinito rendesi il ritmo; anzi, posti su questa via, si giunge al punto da sospettare talvolta assente ogni misura determinata. Ciò può convenire a certe condizioni d'animo e a certe situazioni drammatiche, come, per citare un esempio moderno, al monologo di Caterina
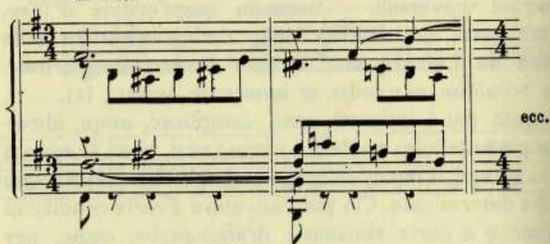
(1) LEIBNITZ, *Lettere*, collezione Kortholt, lettera 154.

(Enrico viii, di Saint-Saëns), allorchè essa, chiusa in carcere, piange la patria lontana disperando di mai più rivederla.













(Ripetonsi le prime tre misure, poi al $\frac{3}{4}$ succede il $\frac{3}{2}$ finchè l'autore si vale, per un lungo brano, del $\frac{4}{4}$; indi come in principio).

Da questo vago alternarsi di misure, che troviamo anche in compositori antichi (Lulli, Rameau, Haendel, ecc.) e la *sprechmelodie* di G. S. Bach e di R. Wagner non v'ha che un breve passo.

La indefinatezza ritmica adombra già uno degli elementi che più caratterizzano l'arte romantica, la cui essenza profonda e psicologica — espressione perenne della vita — venne già da noi antecedentemente studiata.

Il *numero oratorio* — l'armonia del discorso ordinario — ha, in certo modo, pur esso analogia con le *proporzioni* di cui si è parlato.

Queste proporzioni si rendono evidenti non solo nel verso, ma anche nella prosa, e nei parallelismi, così di forma che di concetto, degli scrittori elevati, tanto antichi quanto moderni (1).

Il canto dei Salmi, che si fa risalire all'epoca della civiltà Ebraica, e il canto Cristiano ci offrono esempi di questo supremo ordine, e, nel secolo XI, Guido d'Arezzo consacrava un intero capitolo del suo *Micrologus in Arte Musica* al ritmo com'era inteso al suo tempo. Le sue sillabe musicali *(incisi di frase)*, le sue *neume (frasi)* e le sue *distinzioni (periodi)* mettono in evidenza l'ordine e le proporzioni nei concetti di un componimento musicale, ossia fra le diverse parti del canto, poichè " *Rationabilis discretio est si ita fit neu-*

(1) Le riproduzioni ritmico-tonali per trasposizione, delle quali parliamo, possono vedersi nei lavori di tutti i grandi maestri: esse sono nella musica una manifestazione più ampia di quelle ideologiche che si hanno nelle frasi e nei periodi del discorso musicale, e colla loro estensione giungono ad abbracciare perfino un intero pezzo: l'*aria da capo*, i grandi *ritornelli* della musica classica le appartengono in diretto. È un principio radicato nel senso estetico dell'uomo e inerente alla musica stessa; e come tale lo si trova nei parallelismi concettuali della poesia della China, dell'India, degli Ebrei (Salmi), dell'ode pindarica, della strofa così dorica che eolia, fra i lirici Greci, nel canto liturgico, nelle canzoni popolari, ecc.

Il genio artistico ubbidisce a questo universale principio d'armonia anche quando sembra allontanarsene col modificare che fa gli elementi organici nella riproduzione tecnica di un prototipo ideale. È l'arte nel suo massimo progresso e della quale monumenti insigni recenti sono il *Mefistofele* di Boito e l'*Otello* Verdiano, per noi italiani, pei francesi il *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns, pei russi il *Nerone* di Rubinstein e pei tedeschi il *Lohengrin* di Wagner.

*marum et distinctionum moderata varietas ut tamen neuma neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant* „. — E questa similitudine è basata sul numero dei suoni e sulla proporzione delle pause, e sulla diversità degli intervalli, fra le *sillabe* musicali successive, sia fra le *neume,* sia infine fra le *distinzioni* e le cadenze (*Micrologus,* Cap. XV).

Anche qui ritroviamo le proporzioni: *uguale* (1 : 1), *dupla* (1 : 2) e *tripla* (1 : 3) e quelle che si denominano *sesquialtera* (2 : 3) e *sesquitertia* (3 : 4).

L'identificazione dei rapporti di tempo e di suono e la riproduzione dei grandi brani di composizione per trasposizione tonale, comprendono intero il vastissimo campo della creazione musicale.

Alle leggi del ritmo, signore della metrica antica, non si sottrae il verso moderno, perchè numero esso pure, oltrechè accento; l' accento (sorta di canto, di musica) ha un isocronismo, sebbene meno rigoroso che nella musica basata su durate esatte. Ma anche queste, quali modificazioni ideali non ricevono poi dal *movimento* all'atto della esecuzione?

Le forme dei singoli versi sono una realizzazione del principio d'estensione: il tempo infinito è diviso in serie predefinite regolate nella metrica dalla quantità, nella ritmica (verso per accento) dal numero delle sillabe e dal ritorno degli accenti *forti* a tempi uguali, salvo le metabole ritmiche (cangiamenti metrici) recanti varietà al poema.

Victor Hugo compose un sonetto a versi monosillabi sulla morte di una rosa:

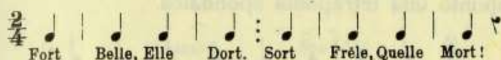
Fort
Belle,
Elle
Dort.

Sort
Frèle,
Quelle
Mort!

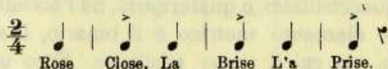
Rose
Close,
La

Brise
L'a
Prise.

Poichè un *tempo* non forma ritmo, così queste sillabe si abbinano; e poichè l'accento forte (tempo forte) del ritmo poetico deve terminare coincidendo col tempo forte del ritmo musicale, così qui avremo una forma spondaica anacrusica $_ \mid \acute{_} = \frac{2}{4}$ ♩ | ♩; questa monopedia si estende in dipodie, tripodie e tetrapodie, analogamente ad ogni principio ritmico semplice: una tetrapodia corrisponde qui ad una strofa di quattro versi (quartina).




Ed ecco i versi unisillabi delle due quartine trasformati in due quinari cataletti, tronchi (senza il secondo tempo in *levare* = *arsis*) abbinati; gli ultimi sei versi (le due terzine) formano invece un settenario, pure catalettto.



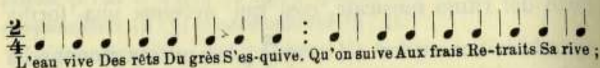

E una forma spondaica anacrusica è pure il verso di due sillabe, corrispondenti a due tempi: ogni quartina qui forma una tetrapodia e ogni terzina una tripodia: nel primo caso abbiamo due quinari tronchi abbinati, nel secondo due settenari tronchi, pure abbinati.

L'eau vive
Des rêts
Du grès
S'esquive.

Qu'on suive
Aux frais
Retraits
Sa rive;

Du flot
S' élève
Bientôt

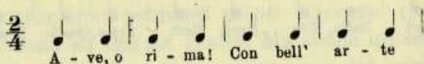
Le rêve
Comme un
Parfum.



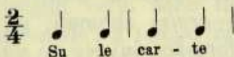




Il piede spondeo tetico (⏊ –) informa l'ottonario, che è appunto una tetrapodia spondaica.




decomponibile perciò in una dipodia:

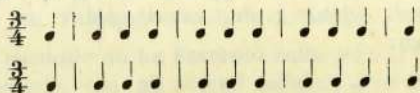



Così l'ottonario ha gli accenti forti sulla 3ª e sulla 7ª, e il verso quadrisillabo, o quaternario, ha l'accento sulla 3ª. Il primo elemento metrico è il binario, il secondo è il ternario, da cui il verso trisillabo. Ecco una strofa colla sua compagna, come vuole il principio di simmetria musicale, comune pure alla poesia letteraria.

È cara,
È bella
La stella
D'amor!

È luce
Gioconda
Che inonda
I cor!

È una tripodia giambica (♩ | ♩)
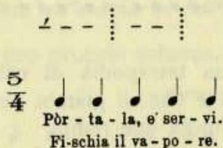


forma che, causa lo scioglimento della *thesis,* può essere un tribraco (tre brevi) o un molosso (tre lunghe), entrambi anacrusici, cioè esordienti in levare. — È il rapporto *diplasion* nella disposizione sillabica.

L'accoppiamento *(sizigia)* di uno spondeo con un giambo, ossia del principio binario (*ison*) col ternario *(diplasion)* produce il verso quinario (2 + 3 = 5; 3 + 2 = 5) nel rapporto *emiolion* (3 : 2).
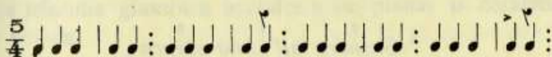



Anche qui può intendersi un tribraco od un molosso protetici, invece del giambo; — cioè 5 tempi:




Il quinario non ammette che la dipodia, onde il decasillabo diviso in due quinari.

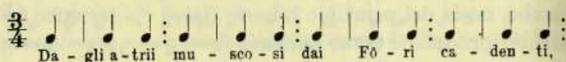
La strofa di quattro quinari (tetrapodia quinaria) perchè termini sulla *thesis* vuole il ritmo anacrusico:

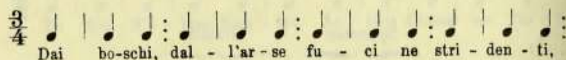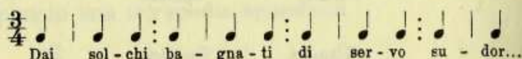


Il verso senario è un doppio giambo $\frac{3}{8}$ ♩♪ | ♩♪ | ♩ colla *thesis* sciolta in due valori, oppure un tribraco anacrusico:



Per la sua rapidità si coordina a due a due, onde il doppio senario:

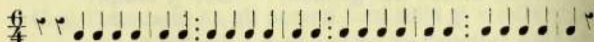






Anche qui, perchè la sillaba tronca della strofa, se di quattro versi doppi, cada sulla *thesis,* è mestieri che il ritmo esordisca in levare nel modo seguente:



Risulta così una tetrapodia di tribraci abbinati, diciamo di tribraci e non di giambi perchè questi ultimi hanno la *thesis* lunga due tempi.

Vogliamo notare che gli antichi attribuivano alle dipodie tetiche un *ethos* esicastico, tranquillo, ed alle dipodie protetiche (od anacrusiche) un *ethos* diastaltico, agitato ed agitante.

Il settenario ha più di uno schema ritmico: con gli accenti sulla 2ª, 4ª e 6ª è molto comune:

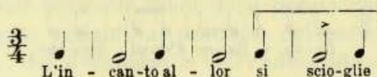
2 4 6
" *Susùrra all'àlma stànca* "

con gli accenti sulla 1ª, 4ª e 6ª:

" *Màggio risvèglia i nìdi* „

Meno musicale se ha l'accento sulla 3ª.
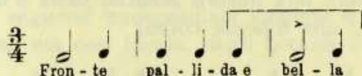
Il settenario, con gli accenti sulla 2ª, 4ª e 6ª, è una tripodia giambica:




Questo schema non comporterebbe il verso

" *Nel bel mese di maggio* „

a cagione dell'accento sulla 3ª; adattasi invece al seguente:




od anche:




E il verso

" *Sotto un'acacia in fior* „
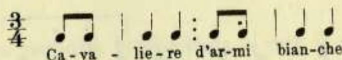
vuol pur esso un suo proprio schema.



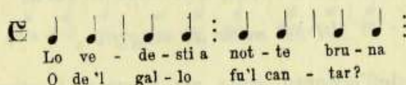

Per questa varietà di accenti, il settenario può riguardarsi un ritmo essenzialmente protetico; ne determina la natura la libertà degli accenti innanzi alla *thesis* sulla 6ª sillaba; ma, nella sua forma più comune, è una tripodia giambica acataletta se piana, o cataletta se tronca.

Il settenario vien abbinato, onde 14 sillabe. Ha i rapporti $2+3=5+2=7$.

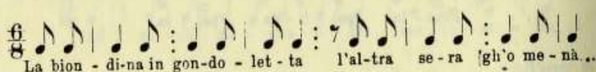
L'ottonario può essere presentato non solo come sviluppo del piede spondaico, ma anche come una dipodia jonica minore, a cagione degli accenti sulla 3ª e 7ª sillaba, o della doppia *thesis*.




si unisce pure al proceleumatico anacrusico




Si sposa pure alla misura senaria, ossia a un doppio trocheo (o ad una dipodia corea)




L'ottonario che non porti l'accento sulla 3ª *(Con questa piàga mortal)* non è frequente. L'ottonario regolare è informato dal rapporto *ison*.

Il verso novenario ha suoi accenti sulla 2ª, 5ª ed 8ª:

" *Dell'arte il potere sovrano*
*Il popol solleva a virtù* „
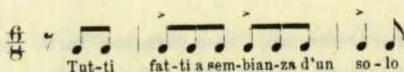
Ha a schema una tripodia tribraca anacrusica, o negativa:



È un rapporto *diplasion*.

Il decasillabo detto *rapido* — perchè senza cesure, — corre al suo accento desinenziale, pur toccando altri due accenti meno sensibili, di tre in tre sillabe; ha forma ana-

crusica: è una sorta di tetrapodia tribraca, esordiente con un aspetto (ritmo procataletto od acefalo)




È uno dei versi più fluidi della poesia italiana: esso non consente varianti, al contrario del settenario, dell'ottonario, del novenario e dell'endecasillabo.

L'endecasillabo è il verso più nobile della poesia italiana. Ammette varietà d'accenti:

> 4 6 10
> « Diverse vòci fanno dolci nòte;
> 4 6 10
> Così divèrsi scànni in nostra vita
> 3 6 10
> Rendon dòlce armonia tra queste ruòte ».

Anche i seguenti endecasillabi valgono a dimostrare la volubilità, ma così ideale, degli accenti di tal verso:

> 4 7
> E come in fiàmma favilla si vede,
> 4 6
> E come in vòce vòce si discerne.
> 4 6 10
> Quando una è fèrma, e l'àltra va e riède,
> 4 6 10
> Vid'io in èssa lùce altre lucèrne
> 4 6 10
> Muoversi in giro più e men correnti,
> 4 8
> Al modo, crèdo, di lor viste eterne.

Oltre questi versi, o forme metriche, proprie della poesia italiana, già il Chiabrera, il Tolomei, il Fantoni, e di recente il Carducci e una pleiade di imitatori, tentarono, in diversi modi, di far rivivere nella poesia italiana o la forma o l'armonia del verso greco-romano, e si ebbero imitazioni di saffici, alcaici, giambici, esametri, pentametri, ecc., ecc.

Nei poeti nostri contemporanei, queste imitazioni si riducono ad accoppiamenti dei versi usuali, quando non sieno addirittura la riproduzione delle forme comuni dei versi italiani.

ESAMETRO

*(SETTENARIO E NOVENARIO)*

" *Ducite ab urbe domum,* | *mea carmina, ducite Daphnin* "
(VIRGILIO, *Bucolica,* Egl. VIII[a], v. 68).

" Quando a le nostre case | la diva severa discende "
(CARDUCCI, *Mors*).

*(SENARIO E NOVENARIO)*

" *Presertim incertis* | *si mensibus amnis abundas* "
(VIRGILIO, *Georgiche,* Lib. I, v. 115).

Si slanciano l'erbe | d'intorno in altissimi ciuffi.
(D'ANNUNZIO, *Canto Novo,* V).

*(SENARIO E DECASILLABO)*

" *Conditus in nubem,* | *medioque refugerit orbe* "
(*Georg.,* III, 442).

" Io passo correndo, | alenando, sì come un giaguaro "
(D'ANNUNZIO, *Canto Novo,* X).

FERECRAZIO

*(SETTENARIO)*

" *Nec quisquam citus æque* " (ORAZIO, III, VII, 27).

" E pioggia e nevi e gelo " (PARINI, *La Caduta,* 3).

ARCHILOCHEO

*(SETTENARIO)*

" *Pulvis et umbra sumus* " (ORAZIO, IV, VII, 16).

" Orba di tanto spiro " (MANZONI, *Cinque Maggio*).

ALCAICO

*(QUINARIO PIANO E QUINARIO SDRUCCIOLO)*

" *Vides ut alta* | *stet nive candidum* „
(ORAZIO, *Ode a Taliarco*).

" Poi che un sereno | vapor d'ambrosia „
(CARDUCCI, *Ideale*).

PENTAMETRO

*(QUINARIO E SETTENARIO)*

" *Adspicio Patriae* | *tecta relicta meae*

" E il colle sopra | bianco di neve ride. „
(CARDUCCI, *Nella piazza di S. Petronio*).

SAFFICO

*(ENDECASILLABO;* il quarto verso è un *QUINARIO,* o *ADONIO)*

*Integer vitae scelerisque purus*
*Non eget Mauris jaculis, neque arcu.*
*Nec venenatis gravida sagittis*
*Fusce Pharetra.*
(ORAZIO, *Ode II, Lib. I*).

" Odio l'usata poesia: concede
Comoda al vulgo i flosci fianchi e senza
Palpiti sotto i consueti amplessi
Stendesi e dorme „.
(CARDUCCI, *Odi Barbare - Preludio*).

Ognun vede che codeste forme ritmiche presentano i versi della poesia italiana, quali si riscontrano dall'Alighieri al Leopardi.

## § XI.

## MORFOLOGIA TEORETICA.

### FORME DELLA MUSICA PURA, OSSIA SENZA PAROLE.

Della forma in generale; sua indissolubilità dall'idea e principio che la regge. — Il Motivo. — La Canzone. — Variazione e sue specie. — Variazione trascendente. — Il *Leitmotiv*. — La Danza e sue forme. — Tipi ritmici e piedi metrici. — Influenza della forma di danza sulla musica vocale e strumentale. — Distinzione e classificazione delle varie danze. — Danze tetiche binarie: Branle e Pavana. — Danze protetiche binarie: Gavotta, Passamezzo, Tambourin, Rigaudon, Bourrée e Allemanna. — Danze tetiche ternarie: Minuetto, Sarabanda, Polacca, Passepied, Padovana, Ciaccona, Passacaglia, Corrente, Gagliarda, Moresca, Canarie, Loure, Musette, Siciliana e Giga. — Misure anfibologiche. — Rapporti di misure. — La danza elemento etnico e cronologico. — Osservazioni su questo proposito. — La *Suite* di Kuhnau e quella di G. S. Bach. — Idealizzazione della forma di danza.

La forma è incarnazione del pensiero.

Mercè la potenza della imaginazione creatrice, nella mente dell'uomo sorge l'idea di un'opera d'arte: un poema, una statua, una sinfonia, un quadro, un edificio, e quest'idea ha già virtualmente il suo essere ed è concepita, a un tempo, e come pensiero e come forma inseparabilmente, intimamente uniti: non vi ha pensiero senza forma, nè forma senza pensiero: essi nascono insieme: chi pensa parla, chi imagina è artista, se non in atto, in potenza.

La forma è arte: l'arte ha per iscopo di rendere sensibile ciò che è meramente intelligibile, ossia ciò che è una pura concezione dello spirito.

Ma quale attitudine di natura, quanta forza di volontà, quanto studio, quanta esperienza non si richiede

a tradurre in parole, in suoni, in linee, in colori i multiformi fantasmi della mente ispirata?

In ogni forma domina il tanto ripetuto principio " *l'uno nel vario* „: varietà nell'impiego degli elementi tecnici, unità di concetto, donde l'unità estetica.

Codesta legge, necessaria e universale, governa ogni arte bella, e perciò riguarda tanto la musica vocale quanto la strumentale.

È sulla parola, sul verso del poeta che dapprima spunta il vago fiore della melodia: la recitazione declamatoria diventa a poco a poco canto, ed hanno origine così la musica religiosa — l'inno, la preghiera, la lode a Dio — e la popolare — canti d'amore, di guerra, di pace, di letizia, di dolore; — elaborazione di secoli, nasce le polifonia puramente vocale, in origine inestetica, barbara, impura miscela di canti, poscia trionfo di un'idea melodica madre, come nella *Fuga* e sue varietà.

Dalla polifonia il *Motetus,* il *Madrigale,* le due specie di *Canzone polivoca,* e cioè sul *canto dato* e su *temi liberi,* gli *Inni,* le *Messe,* i *Salmi,* ecc. dei maestri del secolo XVI e dei loro continuatori. — Le *Laudi* cattoliche e i *Corali* protestanti altro non sono che canzoni polifone.

L'avvento della musica drammatica recò, verso i primordi del secolo XVII, la *Monodia,* il *Recitativo* e, poscia, l'*Aria* e l'*Arioso;* indi vennero la *Ballata,* la *Barcarola,* la *Canzonetta,* il *Brindisi,* il *Coro drammatico,* la *Cavatina,* il *Parlante,* la *Canzone danzata* e la *Danza cantata,* il *Duetto,* il *Terzetto,* i *Concertati,* elementi della grande Cantata, dell'Opera e dell'Oratorio: la forma di Canzone amplamente sviluppata, con episodi e varianti, ne è il loro fondo comune.

Fatta astrazione per il recitativo, — in cui la musica è libera e continuamente varia, perchè ricalcata sul testo letterario, e non ha perciò se non il numero oratorio, — le forme musicali ora accennate, e apparse nel XVII secolo, sono rette da un medesimo principio di condotta o forma.

Non è altrimenti della musica strumentale: lasciando in disparte i primi saggi, e talvolta informi, come i *Ri-*

*cercari* e le *Toccate,* possiamo menzionare le seguenti varietà del genere; — cominciando dalle danze arcaiche, sono: la *Ciaccona,* la *Corrente,* la *Gagliarda,* la *Gavotta,* il *Minuetto,* la *Giga,* la *Passacaglia,* la *Pavana,* il *Passepied,* il *Passamezzo,* la *Sarabanda,* il *Rigaudon,* la *Bourrée,* il *Branle,* la *Volta,* la *Loure,* la *Polacca, ecc.* Abbiamo poi le danze moderne: il *Bolero,* la *Farandola,* la *Mazurka,* la *Polka,* il *Walzer,* la *Scozzese (Schottisch),* la *Redowa,* la *Seguidilla,* il *Walzer scozzese,* la *Jota,* la *Cosacca,* la *Czardas (Tscardasc),* la *Cachucha (Catscutsca),* la *Tarantella,* ecc.

E sempre lo stesso principio " *l'uno nel vario* „ governa il *Notturno,* il *Capriccio,* la *Fantasia,* la *Introduzione,* il *Preludio,* la *Marcia,* il *Largo,* l'*Allegro,* il *Cantabile,* il *Presto* (intesi questi vocaboli sostantivamente), lo *Scherzo,* il *Rondò,* ecc., componimenti che ci conducono nella categoria delle forme della musica classica, la quale comprende: la *Partita,* la *Sonata,* il *Duo,* il *Trio,* il *Quartetto,* il *Quintetto,* il *Sestetto,* ecc., la *Suite,* il *Concerto,* la *Ouverture,* la *Sinfonia,* ecc., ecc.

La forma non è solo l'accordo dell'uno nel vario, ma essa vien, diremo così, cementata da un principio antagonistico: dai contrasti tonali, ritmici, fraseologici e di carattere espressivo, o, come dicevano gli antichi, di *ethos.*

L'unità — per dare un esempio — ci è presentata dall'*accordo consonante,* da una tonalità ben definita, da un ritmo, dal ritorno dei pensieri melodici, dal ripresentarsi dei *temi,* come nei componimenti dei classici, principio portato alla sua massima estensione nel sistema Wagneriano dei *Leitmotive* di un'opera, come nel *Tristano ed Isotta* e nel *Parsifal,* e di un grandioso ciclo d' opere, come nei *Nibelungi* dello stesso grande compositore.

Ciò che una volta veniva attuato in un *Tempo* (parte di un lavoro dei classici), oggi lo si estende ad un'opera intera, ad un intero oratorio: il principio già applicato ad un brano di musica comprende tutto un grande poema, e l'unità per tal modo riesce perfetta, secondo un ordine d'idee logico ed estetico.

Risulta invece un contrasto da certe armonie, dall'accordo dissonante, dalle modulazioni, dai cangiamenti ritmici, dai vari caratteri melodici, dall' antagonismo dei temi, ecc. Il contrasto, come il sublime nell'estetica Kantiana, vuol essere governato da un'unità superiore, e si risolve, in ultima analisi, nel trionfo di un'idea capitale e sovrana.

Principio germogliatore di ogni forma musicale è il *motivo,* o inciso melodico suscettibile di artistico sviluppo. Dal *motivo* nasce una prima forma, figlia spontanea del sentimento dell'uomo: la *canzone;* questa ha il carattere proteiforme delle metamorfosi dell'anima nelle sue infinite commozioni. Talvolta la costituisce un solo periodo; ma perchè assorga a un valore artistico, la canzone vuole, per lo meno, due periodi diversi, modulati, e a un tempo omogenei tra loro, colla ripetizione del primo; una breve *coda* può meglio determinarne la chiusa. La preghiera di Desdemona nell'ultimo atto dell' *Otello* di Rossini, l'*Andantino* in *Mi maggiore* (il Fabbro armonioso) di Haendel, e l'*Allegro* ($\frac{6}{8}$) della Sonata, op. 49, di Beethoven, ne porgono esempi.

Su di un semplice motivo della canzone, l'estro del compositore suol creare nuove imagini melodiche, ed allora abbiamo le *variazioni,* che dalle aride *diminuzioni* dei seicentisti giunsero alle leggiadre rifioriture di suoni di un Haydn, di un Mozart, di un Beethoven, dei quali ne abbiamo di splendide per la inesauribile fantasia melodica ed armonica, che vi signoreggia in guisa maravigliosa. Nelle *variazioni,* — quali si ammirano non solo nei menzionati autori, ma anche in Bach, in Haendel, in Schubert, Weber, Mendelsshon, Schumann, — il *tema* è o solamente variato nel ritmo, restando l'accompagnamento inalterato (*Sonata appassionata,* op. 57, di Beethoven), od offre soggetto a nuovi concetti di musica e rendesi irriconoscibile pei suoi cambiamenti tanto *tonali* quanto *ritmici.*

Talvolta, alla fine delle variazioni, può essere ripreso il *tema,* allo scopo di trasfondere al lavoro tutta la necessaria unità (Beethoven, op. 57). In questo caso la serena tranquillità che succede alla tumultuosa vivezza delle

variazioni, ridona allo spirito la calma, e un profondo compiacimento s'investe di noi nel riudire cosa inattesa, ma gradita.

Nella seconda specie di *variazione* accennata, dalla melodia del tema si deducono altre melodie diverse: spesso si ricorre alla metamorfosi di tonalità e di misura. Un pezzo in *maggiore* si trasforma in *minore,* o viceversa; un ritmo *binario* diviene *ternario,* o per converso il binario si cangia in ternario, e così via per ogni elemento organico ed ideale della composizione, avendo a mira costante, quasi diremmo, un processo antagonistico, o d'antitesi, al quale non isfuggono nè il carattere estetico, nè l'elemento emotivo della composizione.

Talvolta la serie delle variazioni è seguìta da una *Fuga,* o da un *Fugato,* come nelle *Variations sérieuses* di Mendelsshon. Il *soggetto* della fuga, o del fugato, è tolto dalle prime note del tema delle variazioni, e ciò ad imprimere la voluta unità all'opera d'arte; e perchè questa riacquisti la vaghezza dello stile ideale, vien coronata con un brano in istile libero. In mezzo alle variazioni può pur figurare, nella sua severa grazia, un *canonetto,* ad affermare sempre più l' unità ideologica del pezzo.

Ma poichè l'ultima impressione è quella che lascia traccia più profonda nell'uditore, così vediamo i compositori ad accurare le perorazioni di chiusa, e Beethoven a creare le *grandi code* con un' idea melodica affatto nuova — e cioè non desunta dalle precedenti, — come se ne ha esempio nella Sonata op. 26 dell'immortale maestro di Bonn. Egli rese omaggio al detto degli antichi musicisti: " *Buono sia il principio* (di un pezzo), *migliore il mezzo, ottima la fine* „. — Nel vero, una infelice chiusa comprometterebbe una composizione anche se ricca di molte bellezze.

Quando manchi la *coda,* è necessità estetica che l'ultima variazione abbia sì fantasioso e sì geniale sviluppo da appagare interamente la brama del bello, che ferve nell'anima dell'uomo.

E poichè parliamo di variazioni, non vogliamo omet-

tere di notare come taluni autori siano usi a collegare tra loro le diverse variazioni con brani a piacere; — altre volte i temi sono due. — Ma per riuscire in tal arduo lavoro fa mestieri di tutta la tecnica Beethoveniana. Il sommo cui l'arte deve la *Sinfonia con cori* lasciò, in mezzo ai suoi molti lavori, stupende pagine in questo stile: rammentiamo l'*Andante* della V^a Sinfonia e l'*Adagio* della IX^a.

A Beethoven devesi la forma della *Variazione trascendente,* miracolo d'unità nella varietà, come nelle variazioni dell'ARIETTA *Adagio molto semplice* (Sonata op. 111), o nelle variazioni sul tema in *Modo Lidico* (scala di *Fa* col *Si*♮) del Quartetto, op. 132.

L'ultima parte della *Sinfonia con cori* di Beethoven è la suprema consacrazione dell' arte di trasformare un' idea musicale *variandola* con tutta la libertà del genio; e fu perciò ben a proposito detta l'*apoteosi della variazione,* intesa questa parola secondo il suo elevato ed ampio significato, e cioè come naturale metamorfosi di una imagine melodica.

Alla variazione, infine, appartiene, in certo modo, il *Leitmotiv* Wagneriano, le cui origini si trovano appunto nei lavori di Beethoven (I° Tempo della *IX^a Sinfonia*) e nella *Sinfonia Fantastica* di Berlioz.

Il *Leitmotiv* è la variazione figurativa e drammatica; la frase musicale in esso rappresenta un' idea: un motivo incarna un personaggio, acquista vita sua propria e diventa un ente che agisce di per sè: il motivo si fa in frammenti e ciascuno di questi si trasforma in un motivo novello e individuale e, a un tempo, *da lui distinto e da lui contenuto,* insomma è una frase che si modifica in guise infinite, pur rendendosi sempre riconoscibile in mezzo ai più svariati sentimenti, alla lotta delle passioni ed allo svolgersi cozzante degli avvenimenti drammatici.

Certo, non è sotto questo aspetto che s' intende dai più la *variazione,* da taluni avuta per cosa leggera e frivola! — Crediamo d'aver dimostrato l'errore di costoro e di aver elevata la variazione all'altezza e dignità della sua artistica essenza.

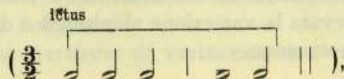
## FORMA DELLE DANZE.

I principî del ritmo periodico, tradotti in melodiose simmetrie, si incarnano nella musica che accompagna quella gioconda manifestazione della vita che è la danza.

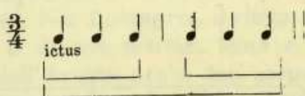
Come espressione della galanteria e di reconditi desiderî, non meno che come elemento organico caratteristicamente ritmico, la danza ha molta maggiore importanza di quella che a prima giunta non sembri. Al pari della canzone, — lirica essenzialmente soggettiva, — e della marcia, — modellata sulla materialità oggettiva del passo delle milizie, — la danza è antica quanto l'uomo. Essa non ha, inoltre, valore solamente come forma speciale in sè stessa, ma anche perchè influì sulla costituzione di altre forme musicali, tanto vocali quanto strumentali.

Inni e canzoni, marce e danze s'informano a tipi ritmici corrispondenti ai *piedi* metrici, perchè in antico poesia e musica andavano unite in un'arte sola come gemelle animate da un unico *afflatus*.

Le marce (peani, embateri, prosodie, ecc.) e le danze (pirrica, pitica, la emmeleja, ecc.) misurano uno *spazio* determinato in un *tempo* predefinito: ciascun *passo* può paragonarsi ad una *nota*, e la danza è una combinazione di passi come la musica è una combinazione di note: l'una è una musica di movenze l'altra una danza di suoni: sopra entrambe regna sovrano l'elemento ritmico, espresso nei due simboli numerici *binario* e *ternario*; — *passi* e *note* scandono il *tempo* con figurazioni periodiche, ritmiche per eccellenza. Come si sa, nell'antica Romanesca, o Gagliarda, cinque passi e altrettante note:



come nel moderno valzer tre passi circolari ripetuti due volte, corrispondenti alla misura ternaria, e a ritmi di due misure, onde i gruppi:




compiendosi il giro del valzer in sei passi; il perchè Glinka ed altri scrissero il valzer in misura senaria.

È nella danza, ancor più che nella poesia, che abbiamo l'origine dell'accento — anima di ogni musica, — senza il quale non si può tampoco immaginare una forma di musica strumentale artistica; l'accento della danza si comunicò altresì alle forme della musica vocale tutte le volte che questa rinunciò alla melodia del discorso *(sprech-melodie)* e si emancipò dal numero oratorio.

Nei secoli XV, XVI e XVII, — e cioè durante l'epoca in cui fiorirono le forme della musica polifonica contrappuntistica, fino alla creazione dell'opera, o meglio dello stile monodico o rappresentativo, — ebbe tanta voga in Europa la danza che si venne a costituire — sulla base ritmica degli antichi balli — un notevole numero di danze, e queste, alla loro volta, lasciarono traccia di sè persino nella musica dei nostri tempi tanto strumentale quanto drammatica: si ricordi che Wagner ebbe a chiamare la sinfonia in *La maggiore* di Beethoven l'*apoteosi della danza.* Ed anche esaminando le forme dell' opera moderna, sono manifesti ritmi derivanti dalla forma delle canzoni popolari, dalle barcarole, dalle pastorali, dalle marce e dalle danze, ben inteso quando non si tratti di forme derivanti dalla *Fuga,* dal *Cantus Firmus,* dal *Corale Luterano,* o dai modi ed accenti imitanti la declamazione portata al sommo dell'espressione, all'enfasi drammatica od a suprema idealità, mentre poi altre volte concorrono alla varietà della forma il recitativo semplice e il vocalizzo (canto melismatico) dei virtuosi di canto.

Il canto nazionale cartaginese, che apre la *Didone* di Berlioz, non ha tutto il fare di un minuetto, ad onta sia espresso in ritmo ternario semantico, cioè a grandi valori?

(66 — 𝅗𝅥).

ecc.

Ciò che poi segue, per chi lo analizzi, prova l'asserto non mancano neppure i ritornelli:
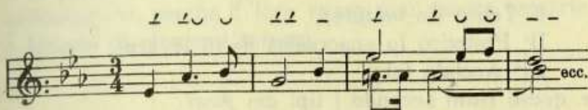
(66 — 𝅗𝅥).

ecc.

Lulli, Rameau, Gluck, Haendel, Cavalli, Cesti, ecc. facevano cantare sulla scena, dai personaggi delle loro opere, gavotte, ciaccone, sarabande, — e in tempi più recenti vi regnarono i valzer, le polke, le polacche e le mazurke!

Persino Wagner, non di rado, ne obbliga a riconoscere come le danze abbiano fornito non pochi ritmi alla composizione musicale anche più elevata. Tutt'al più si può tener calcolo dei canti corali sacri, dei ritmi di marcia, del recitativo. Nel *Lohengrin*, il ritmo del magico preludio non è di una marcia, lenta e mistica? — Il recitativo dell' Araldo non è una sorta di *Cantus Firmus?* Il *Sogno* d' Elsa non ha della marcia elegiaca, sino al punto in cui non si trasforma in ritmo marziale?

Una marcia, cavalleresca e maravigliosa, l' arrivo dell'eroe. Il saluto al cigno, un dolce recitativo melodico a frasi di due in due misure, nel più perfetto rapporto d'uguaglianza; il coro di stupore, una marcia religiosa; — la preghiera del Re, una declamazione melodica molto ritmica; l'entrata d'Elsa, un ritmo quasi di Sarabanda, come lo prova la duplice *thesis* col punto di prolungazione, tratto speciale di questa grave danza.




Ciò, è superfluo dirlo, per quanto riguarda il *tipo ritmico,* al quale però la imaginazione estetica di Wagner trasfuse tanta peregrina nobiltà da non permettere più alla filologia musicale di ricordare l'elemento jonico cui s'informa qui lo schema metrico del canto d'Elsa.

Le danze, come musica, si distinguono rispettivamente ciascuna:

I° per la *misura;*
II° pel *disegno ritmico;*
III° pel *movimento.*

Inoltre si caratterizzano:

I° dall'essere o no associate al canto con parole;
II° dall'essere o no *variate;*
III° dall'essere omofone o polifone.

Le misure sono:

I[a] Binaria, di elementi binari (Dattilica);
II[a] Binaria, di elementi ternari (le più numerose) (o giambica, trocaica = coreica);
III[a] Ternaria, di elementi binari (Ionica);
IV[a] Ternaria, di elementi ternari (Coreica) (1);
V[a] Quaternaria, di elementi binari (una duplice binaria. — Dattilica);
VI[a] Quaternaria, di elementi ternari (una duplice senaria. — Coreica).

Il loro movimento è:

*a)* Lento
*b)* Moderato } (nelle diverse gradazioni).
*c)* Allegro

Il disegno presenta i ritmi:

I[o] Tetico (in battere);
II[o] Protetico (o anacrusico = in levare);
III[o] Acefalo (2);

e questi ritmi secondo i tipi dei *piedi:*

1[o] Spondeo;
2[o] Dattilo;
3[o] Trocheo (Coreo);
4[o] Giambo;
5[o] Peonio (3);
6[o] Ionico maggiore;
7[o] Ionico minore;
8[o] Logaedo.

(1) Giga di Saint-Säens nell'*Enrico VIII.* — *Scherzo* della *IX*[a] *Sinfonia* di Beethoven, se il $\frac{3}{4}$ sia considerato aggregazione di tre trochei (tripodia trocaica).

(2) Esempi rari: vedi Minuetto di G. S. Bach, una Passacaglia di Vitali, ecc.

(3) Taleta — un secondo Terpandro dell' antica Grecia — (665 av. G. C.) si valse nelle sue *ginnopedie* — danze di fanciulli ignudi — e nella sua *emmeleia* — danza tragica — dei ritmi *Peonio epibate* $\frac{5}{4}$ e *Peonio cretese* $\frac{5}{8}$ (Vedi il Plutarco di Westphal, § VII). Nella danza moderna, codeste due misure non s'incontrano che nel Tango Americano e nella Abanera.

Ciascuna danza è informata da un'unica misura (cioè è isometrica), da membri uguali, di due in due misure, e da strofe uguali (cioè è isostrofica) di 4 in 4, o di 8 in 8 misure con ritornelli che ne convalidano il principio organico essenzialmente isocrono, perfettamente simmetrico, onde i costanti parallelismi melodici che distinguono codesta forma della musica, e, può dirsi, d'ogni altra musica fatta specialmente per piacere.

Danze in misura binaria di elementi binari:

*Branle, Pavana, Gavotta, Passamezzo, Tambourin, Rigaudon, Bourrée.*

Danze in misura ternaria d'elementi ternari:

*Minuetto, Scherzo, Sarabanda, Polacca, Passepied.*

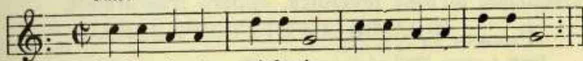
Danze binarie di elementi ternari:

*Padovana, Ciaccona, Corrente, Passacaglia, Gagliarda, Moresca, Canarie, Loure, Musette, Siciliana, Giga.*

In quest'ultima categoria ve ne ha di quelle che diremo anfibologiche, perchè il loro ritmo può essere ternario o binario di elementi ternari.
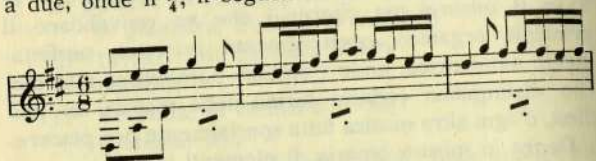
## DANZE TETICHE BINARIE.
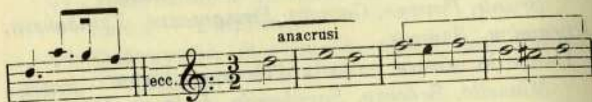
BRANLE (⏑⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ –).




Riceve il nome da un movimento a scosse, da destra a sinistra, che fa chi danza; in questo movimento eseguivansi, prima di ricominciare di nuovo il movimento circolare, certi passi chiamati *rû de vache,* specie di trepidamento delle gambe ad imitazione dei vitelli in allegria; — al *branle* aggiungevasi un'azione, che gli dava un titolo speciale (*branle* del candeliere, degli eremiti, delle lavandaie, ecc.).

La misura è binaria, cioè: ₵, $\frac{2}{4}$; ma vi sono pure *branles* in $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$ e $\frac{3}{2}$ aggregata quest'ultima misura a due a due, onde il $\frac{6}{4}$; il seguente *branle* è in $\frac{6}{8}$:






J. B. BESARDI.




PRAETORIUS "*Terpsichore*".

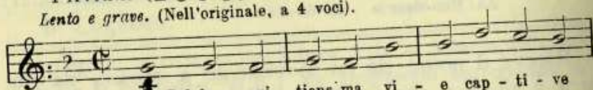
Un *branle* celebre, che risale al 1540, lo si legge nella Collezione di Philidor; vi è manifesto il gusto del tempo pei concerti di campane, non per anco svanito nel Belgio ai dì nostri, e spiega come il nome di *carillon* sia pervenuto a noi con alcune danze.
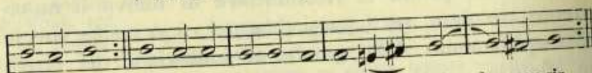
Il *branle* è danza gaia, a molte persone.

In parecchie danze, la *thesis* è preceduta da una breve nota in levare, ma questa non sempre ha valore di trasformare il ritmo tetico in protetico; è un suono non essenziale all'idea melodica, epperò trascurabile.

PAVANA (⏑ ⏑ ⏑ ⏑⏑ –).

*Lento e grave.* (Nell'originale, a 4 voci).

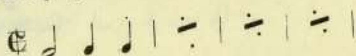






(*Orchésographie*, di THOINET ARBEAU, 1588).

Danza tra le più gravi ed aristocratiche, ne' suoi primi tempi, — allorchè risuonava nelle reggie, nelle sale dei principi e dei maggiorenti, prima di divenire pur essa un lenocinio della galanteria, — era una specie di corteo matronale: vi si udivano talora oboi e tromboni (*saquebutes*); — per la sua regale magnificenza era detta il *Gran Ballo*. Sotto l'influenza spagnuola si fece pretenziosa ed ampollosa. Salì in gran voga ai tempi di Luigi XIV; spesso le si univano le parole. Nel corso del secolo XVII, la pavana si danzava dovunque; era talvolta accompagnata dal *tambourin*, col ritmo:
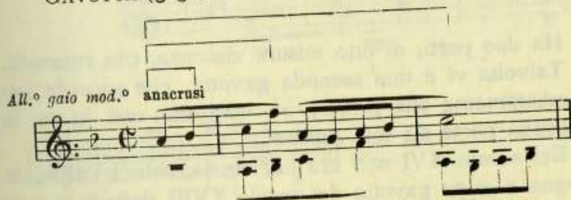


Nell' ultima misura aveva una corona 𝄐: quivi la dama accordava al cavaliere il bacio invocato (" *Donnez-moi un baiser* "). La misura è binaria (𝄵 $= \frac{4}{2}$) il movimento *lento*, il carattere solenne.

Se prenda il suo nome da Pau, o da Pava (gallina di Calcutta), non lo si sa bene; potrebbe però intitolarsi pavana da pavone, pel fatto che i cavalieri, nel danzarla, avvolti in ampi mantelli, di foggia spagnolesca, e con la mano sulla guardia della spada, si atteggiavano e si muovevano in guisa da sembrare altrettanti pavoni allorchè questi fanno, come si suol dire, la ruota.

Una varietà della pavana è la *Pavaniglia* (piccola pavana), pur essa *binaria*.

## DANZE PROTETICHE BINARIE.

GAVOTTA (◡ ◡ ⊥).




G. B. MARTINI.

L'accomp. 8ª sotto.

loco 8ª ecc.

G. S. BACH.

ecc.

G. B. LULLI.

Il suo nome: da *gavots,* montagnuoli del Delfinato; discende dall'antichissimo *branle,* il cui ritmo appartiene a tutti i popoli. La mezza battuta in levare le dà grazia e sveltezza, tanto più che il ritmo della gavotta procede a piccole cesure di due in due battute. Il suo schema ritmico è quello del piede anapesto:

oppure:

Ha due parti, di otto misure ciascuna, con ritornelli. Talvolta vi è una seconda gavotta, che succede immediatamente alla prima; nè mancano casi in cui la seconda parte sia una *musette.*
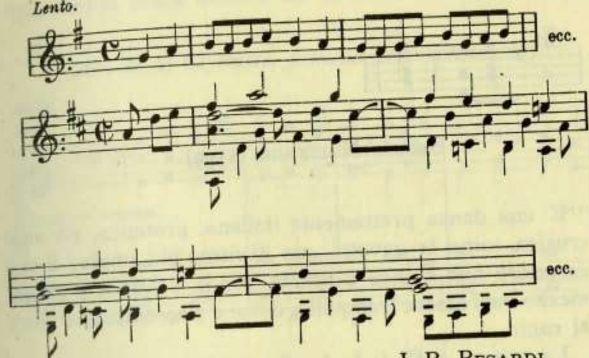
Nel secolo XVI non era in Francia, sotto i Valois, la degna e casta gavotta del secolo XVIII, dalle movenze lente ed eleganti, dalle profonde e cerimoniose rive-

renze; era una sorta di *branle* con iscambio di baci, e senza tanti scrupoli; era un ballo galante se ve ne fu, e galeotto come il libro su cui lessero gli infelici cognati da Rimini, resi immortali da Dante.

Corelli, Gluck (nell'*Orfeo* e nell'*Alceste*), Haendel, Lulli, Bach, Rameau, ecc. ne offrono splendidi saggi, anche con *variazioni*.
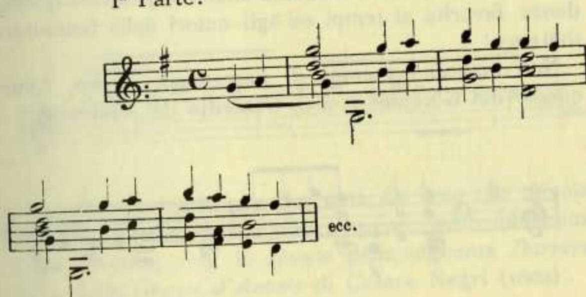
In grande voga ai tempi di Caterina de' Medici, era ancora gradita al tempo della Rivoluzione Francese, ed ebbe l'onore d'essere cantata nei melodrammi del tempo.

PASSAMEZZO (◡ ◡ ⊥ ◡ ◡ ⊥).
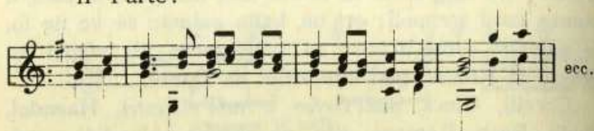



J. B. BESARDI.
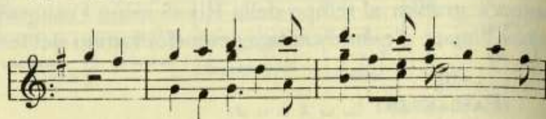
Iª Parte:
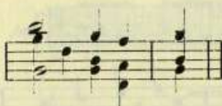


IIª Parte:




IIIª Parte:
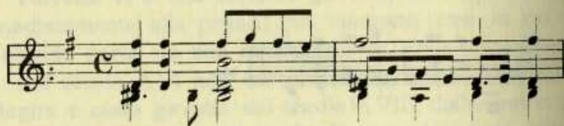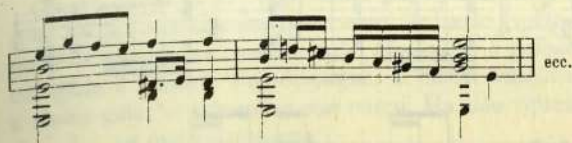




SIMONE MOLINARO (1599).

È una danza prettamente italiana, protetica, od anacrusica, come la gavotta, ma di ritmo più ampio; il suo carattere non manca d'affinità con la pavana; il passamezzo vuol essere tranquillo, dolce e s'accompagna pure al canto.

La misura è ₵ (talvolta $\frac{2}{4}$), il movimento *lento;* e perciò, ad onta della sua struttura ritmica alla gavotta, gaia ed elegante, non richiama affatto al pensiero questa danza favorita ai tempi ed agli autori della Saint-Barthélemy!

Non mancano esempi di passamezzo tetico, come questo del Gorzanis (1563), trascritto dal Chilesotti:
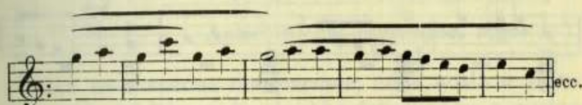





È come della gavotta attribuita a Luigi XIII (*Air Louis XIII* — 1610-43), — ma che invece spetta al Beaujoyeux, che la compose per gli sponsali del Duca di Joyeuse con Madamigella di Vaudemont, e ammodernata da Ghys nel 1868, — gavotta che nel La Borde leggesi nella forma tetica benchè sia di ritmo anacrusico:
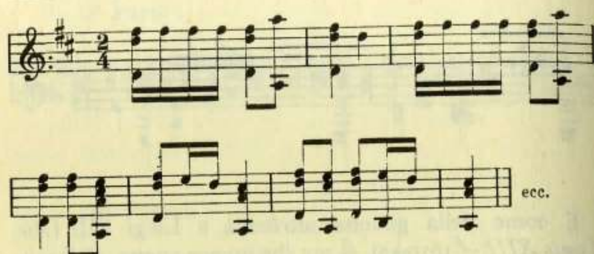
*Air de la Clochette, fameux sous Henri III.*

*Molto gaio.* *Viol. 1°* *Viol. 2°* *Viola da braccio.* *Violonc.* *Basso* ecc.
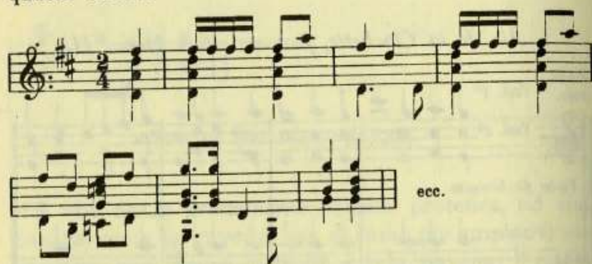
Eccone la forma protetica, od anacrusica, svelta e scorrevole:



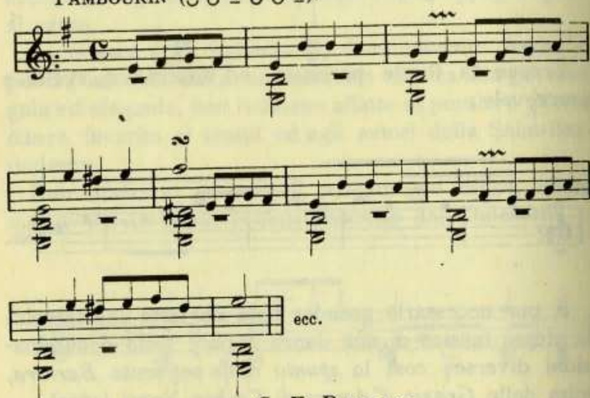

È pur necessario prender nota del fatto che talvolta la stessa musica di una danza appare sotto denominazioni diverse; così lo *spunto* della seguente *Barrera,* tolta dalle *Grazie d'Amore* di Cesare Negri (1602):




incontrasi nel *Lauten-Buch,* trascritto dal Chilesotti, sotto il titolo di Passamezzo moderno, e coll'*attacco* in levare, come appunto vuole lo schema ritmico di questa danza:




TAMBOURIN (◡ ◡ – ◡ ◡ –).

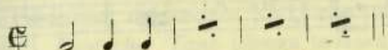



G. F. RAMEAU.

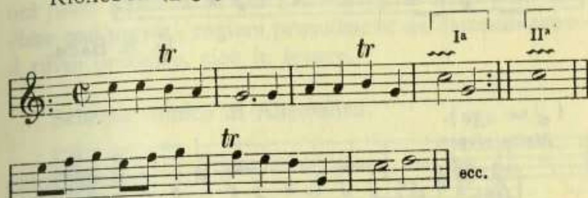
Questa danza fu in auge nella prima metà del secolo XVIII. Nell' accompagnamento il basso ripete il medesimo suono, ad imitazione del *tambourin* o *galoubé,* col quale il flautista s'accompagna. È danza saltellante e molto gaia; – si batte in due tempi. Ha due riprese, di 4, 8 o 12 misure ciascuna.

Di solito, il ritmo del *tambourin* è anacrusico. Questa danza faceva i primi onori sulle scene del teatro francese. La vivacità spinta ne è il carattere principale.
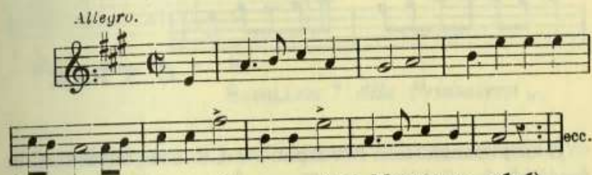
Il *tambourin* (tamburino a sonagli) accompagna persistentemente la danza col ritmo:



RIGAUDON (⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏊).




*(Secolo XVII)* PURCELL.



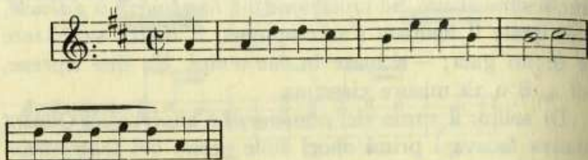

ANONIMO (dal Mersenne, 1636).

Esiste una canzone marinaresca, nella quale è menzione di un tal Rigau, che avrebbe dato il nome a questo ballo. In italiano *rigo,* da rio, perchè scorrevole. La sua origine è provenzale. È un *allegro* in 𝄵, pieno di vivacità e di brio. Un bell'esempio può vedersi nella *Ifigenia in Tauride* di Gluck, ed anche in una *Suite* di Raff.
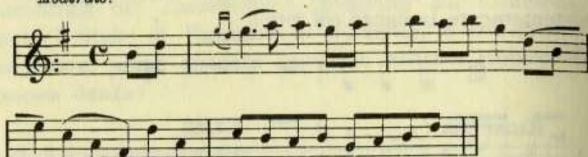
Ha ritornelli di 4, di 8 e di 12 misure.

Bourrée (◡ ◡́◡ ◡ ◡ ◡́◡ ◡).

*Molto mosso.*
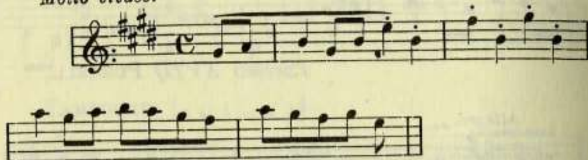


*Moderato.*



G. S. Bach.

(𝅗𝅥 = 132).
*Molto vivace.*



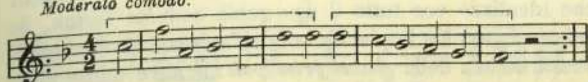
G. S. Bach.

È una danza dell'Alvernia. — La sua misura è in $\frac{4}{4}$ o in $\frac{2}{4}$, in movimento *allegro*. È tranquilla, fluida. Attacca con una semiminima, talvolta sciolta in due crome in levare.

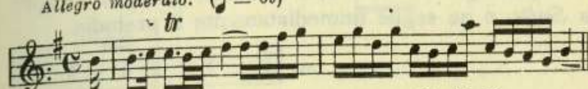
Ha forma dattilica, a partire dalla *thesis* (dal battere). Il suo carattere non può dirsi assolutamente giocondo, i suoi motivi hanno del gaio e del mesto: i suoi passi sono brevi, vivaci, a fioretti *(pas fleuret)*. — Non respingeva il canto. — Ries ha una *Boureée* elegante quanto mai.

Allemanna (◡ ◡́◡ ◡ ◡ ⏑ ◡).

*Moderato comodo.*



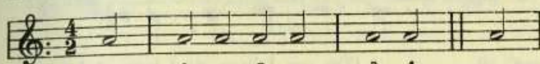
*Allegro moderato.* (♩ = 69)
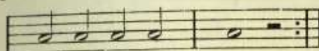



G. S. Bach.

Furono i francesi, nel secolo XVI, che chiamarono *Allemande* il *Deutscher Tanz* (danza tedesca), onde la nostra denominazione di Allemanna. Cantata, in origine, nei paesi tedeschi (nè in Francia nè in Italia però non ebbe mai parole), ragioni prosodiache ne determinarono il ritmo protetico, cioè in levare.

Schema ritmico di Allemanna.



1 2 3 4
Will - kom-men schö-ner Jüng-ling! Du



1 2 3
Won-ne der Na - tur.

Schiller " *Alla Primavera* ".

Quando i periodi hanno quattro misure, vengono ripetuti, se ne contano otto ne dispensano dalla ripetizione, constando l'Allemanna di due uguali periodi di otto misure ciascuno. Nel numero 4 di battute vi ha la forma fondamentale di pressochè tutte le canzoni popolari, marce e danze tedesche, tanto del medio evo quanto moderne.
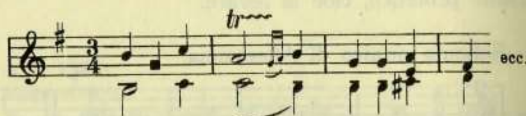
L'Allemanna comunemente è in *modo* maggiore; dapprincipio aveva due parti: *Pars* I^a^, nella misura C, *Pars* II^a^, nella misura $\frac{3}{2}$; questa seconda parte venne poi abbandonata.

Il *movimento* ne è *moderato,* il carattere severo, grave; ma poi andò sempre più avvivandosi, come in Bach, che idealizzò con tutto il suo genio codesta forma, in cui si rispecchia la placidezza dell'anima, la bonomia tedesca. È una delle *danze principali:* le altre danze pure *principali* sono la corrente, il minuetto, la giga; — apre la *Suite,* o ne segue immediatamente il preludio.

## DANZE TETICHE TERNARIE.
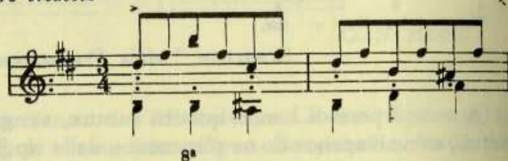
MINUETTO *(e Scherzo)* (⏗ ‿ ‿).
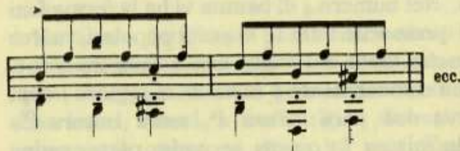
***Moderato.***




(Da un Libro di Liuto del 1683).
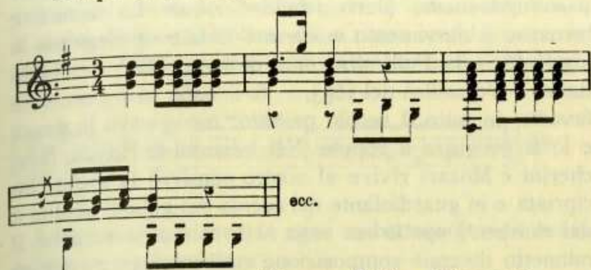
(𝅗𝅥. = 96).
***Allegro vivace.***
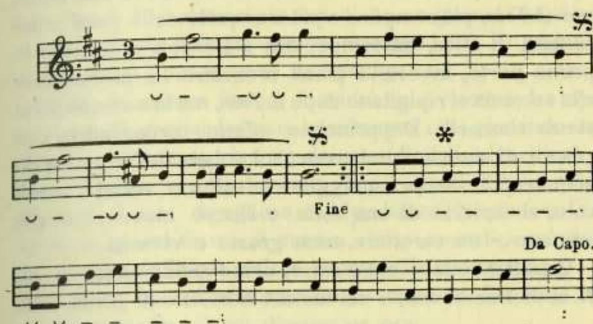






G. S. BACH.

Tempo di Minuetto
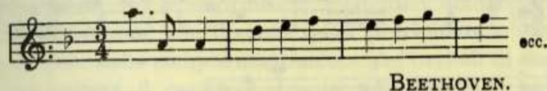



MOZART "*Don Giovanni*".
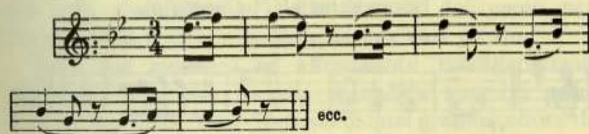



Dalla *Teoria della Scienza melodica,* di MATTHESON, 1737.

SCHERZO (ritmo tetico).




BEETHOVEN.

Ritmo protetico
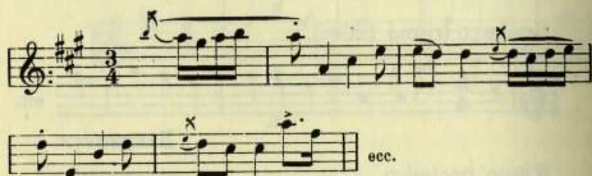



BEETHOVEN.

È originario di Poitu; il suo nome significa piccolo passo (*pas-menu*). Deriva dalla *Corrente*. La misura è ternaria, il movimento *moderato*. Nobile ed elegante, illeggiadrito da Lulli alla corte di Luigi XIV, — che lo danzò a Versailles nel 1653, — fu il ballo maggiormente favorito in tutto il secolo passato: inaugurava le danze e lo si eseguiva a coppie. Nei minuetti di Haydn, Boccherini e Mozart rivive al nostro pensiero la società incipriata e in guardinfante del secolo dei galanti abatini e dei cicisbei. Dopo la sua voga nelle sale aristocratiche, il minuetto divenne composizione eminentemente artistica coi tre menzionati grandi padri della musica strumentale.

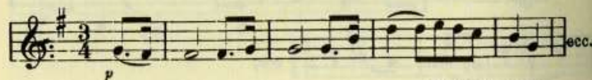
Ha due parti, di otto misure ciascuna, con ritornello, poi il *Trio*, più semplice e più tranquillo delle parti antecedenti. Il *Trio*, un tempo, era a tre soli strumenti; la prima parte, invece, a piena orchestra. La prima parte e la seconda si ripigliano dopo il *Trio*, ma la seconda volta senza ritornelli. Dapprincipio affatto coreografico, con cesura di due in due battute, col volger del tempo andò acquistando sempre maggiore idealità e varietà musicale, si arricchì di una *coda* e ricevè movimento più animato e un carattere tutta grazia e vivacità.

Qualche volta è anacrusico, come nella Sonata op. 49, N. 2, di Beethoven, o nel famoso minuetto di Boccherini.

Tempo di Minuetto
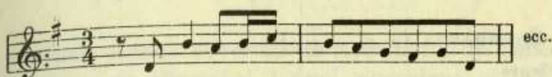



BOCCHERINI (*VI° Quintetto*).




BEETHOVEN.

Qui l'anacrusi è una eleganza melodica, indipendentemente dal passo dei ballerini, che è tetico; e tetico lo è anche quando il motivo sia a ritmo acefalo, come nel seguente spunto melodico di un minuetto di G. S. Bach:




In quest'ultimo caso, la nota in battere deve trovarsi nell'accompagnamento.

Nelle sonate, nei quartetti, quintetti e nelle sinfonie il minuetto fu interpolato, quale intermezzo, tra l'*Adagio* e il *Finale*. Coi classici si vestì di nuova grazia, ed ebbe *movimento* più animato che nel vecchio ballo di società, dal quale, a poco a poco fu bandito.

Nella sua nuova forma, il minuetto è risoluto, ha una cert'aria di gagliardìa e un sentimento così giocondo da ricordare l'esaltata vivacità dei meridionali, vivacità che gli conferisce un' espressione la più sentita: è manifestazione di vita rigogliosa e tripudiante. Beethoven ci lasciò, in questa forma di musica, dei poemetti degni del suo genio e della sua anima pronta alla commozione. — Il minuetto ha talvolta *variazioni* come la *Ciaccona* e la *Passacaglia,* di cui diremo or ora.
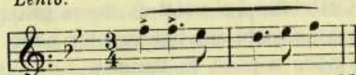
Beethoven, che impresse l'orma del suo genio ad ogni organismo musicale, trasformò pure il minuetto, e fu una trasformazione radicale. Restò la struttura a ritmo periodico di otto in otto misure, restarono i ritornelli, ma il *movimento,* che divenne quasi precipitato, lo stile emancipato dalla compassata riunione dei periodi di due in due battute, il carattere sempre più energico, animato e a ritmo incisivo fu tutt'altra cosa ed una delle più belle manifestazioni della fantasia dell' uomo nel campo della musica: lo *Scherzo* era così creato.
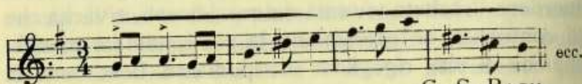
Nella sua luminosa ed affascinante trasfigurazione ritmica, il minuetto ha una splendida apoteosi nello " *Scherzo* „ della *Nona Sinfonia* di quel grande pittore di quadri umani, e viventi, che fu Beethoven. In questo insu-

perato intermezzo l'*humor* di Heine sprigionasi e guizza come lingua di fuoco in cielo tempestoso, e traduce lo stato psichico in cui trovavasi l'autore nel momento in cui concepì l'eccelso lavoro, ispirato dall'amore e dal dolore, fonti inesauribili della poesia e della musica.

SARABANDA (⏊ ⏊◡ ◡ ⏊ ⏊).










D'origine, a quanto pare, arabo-moresca, o turco-persiana (*Ser-a-band; Ser-a-bend*); c'è però chi crede ne abbia ricevuto il nome da una tale Sara, sivigliana, un diavolo di donna, o dalla parola *Saras,* che significa ballo; — al postutto, la danza greca " *cordax* „ potrebbe vantarsene la ispiratrice, poichè, un tempo, la sarabanda, era nella plastica e nella coreografia, tutt'altro che pudica e casta. Fu a poco a poco che questa danza smise il suo abito licenzioso e lascivo per divenire nobile, austera e, persino, edificatrice dello spirito!

Nel secolo XVI era danzata dalle sole dame, — sontuosamente vestite di broccato, tempestato d'oro e di pietre preziose, e con lunghi strascichi, — con un' altezzosità degna di causa migliore.
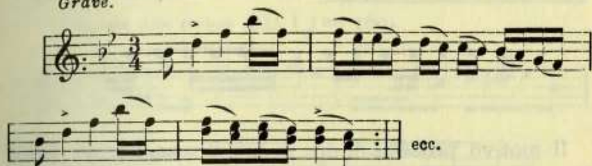
La Sarabanda, quanto al *movimento,* e per la sua solenne gravità, sta al minuetto come il passammezzo

sta alla gavotta. È in misura ternaria ($\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$) e a ritmo jonico, il quale diversifica dal trocaico per la doppia *thesis*, o meglio pei due tempi in battere accentati *(forti)*:

$$\left(\frac{3}{2}\ \ldots\ \middle|\ = \acute{-}\ \acute{-}\ \smile\ \smile\right)$$
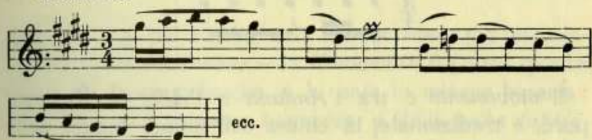
proprietà codesta avvertita da Aristosseno in antico e di recente da Westphal. I ritmi procedono di due in due misure, la chiusa è sul secondo tempo, di rado sul terzo. La figurazione del ritmo della sarabanda, svolgendosi di due in due misure, ha di caratteristico la prolungazione del secondo tempo: il tipo lo abbiamo nella sarabanda del *Rinaldo* di Haëndel "*Lascia ch'io pianga la dura sorte*". Ha due parti di otto misure ciascuna con ritornelli; ammette una seconda elaborazione (*double*) e viene anche cantata. Ne ha Haendel nelle sue *Suites*. Tipiche sono altresì quelle di Corelli e di Scarlatti, che *variarono*, ciascuno alla propria volta, quella nota sotto il titolo di *Follie di Spagna*. In Ispagna non rifiutava l'accompagnamento di castagnette (nacchere), assai gradito agli orecchi andalusi.

POLACCA ($\acute{\smile}$ – – $\smile$).
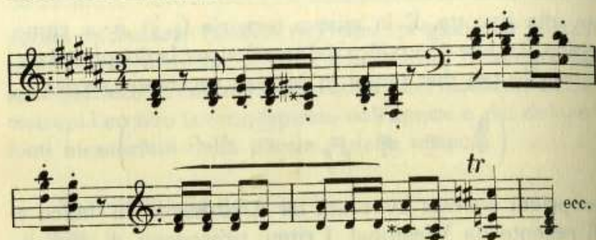



(fine del secolo XVIII).

(♩= 100).




G. S. BACH.




CHOPIN, op. 26, N. 2.

Più che una danza, era un corteo altamente aristocratico, cortese, bello di nobile festosità e di augusta magnificenza. Risale ai tempi dell'avvenimento di Enrico III d'Angiò al trono di Cracovia (1574). A quanto pare, deriverebbe dagli antichi canti del Natale. Nel *Thesaurus Harmonicus* di Giambattista Besardo, di Briançon (nato verso il 1575), è riportata una *Corae Polonicae* del veneziano Diomedes (nato verso il 1500), che visse alla corte di Sigismondo III. La Polacca, prima del secolo XVIII, era ignota agli altri paesi.
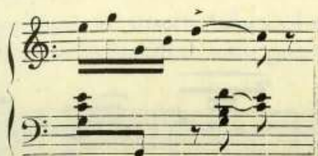
La melodia ha ritmo tetico, la seconda croma accentata, onde un carattere energico e pieno di freschezza: va notata pure la figurazione della seconda misura:



Il motivo procede di due in due misure. Caratteristico l'accompagnamento, che ricorda quello del Bolero spagnuolo:
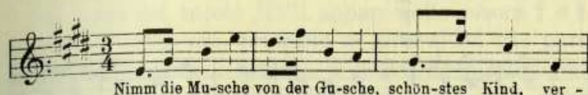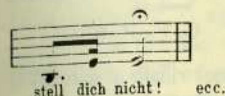


Il *movimento* è tra l'*Andante* e l'*Allegro*. È tipica pure, e tradizionale, la chiusa sull'ultimo tempo della misura.
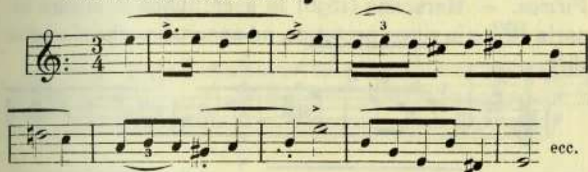


Hanno polacche Bach, Oginski, Koscuisko, Spohr, Weber, Glinka (nella *Vita per lo Czar*) e l'incomparabile, specie in questo genere di musica, Chopin.

Sperontes, nella sua *Singende Muse an der Pleisse* (Lipsia, 1736), ha polacche con parole: è tipica la "*Falsche Seele*"; altre polacche dello Sperontes hanno invece il più schietto ritmo della danza nazionale polacca, che è la Mazurka.







*Vivo ma non troppo MM.* (♩ = 160).
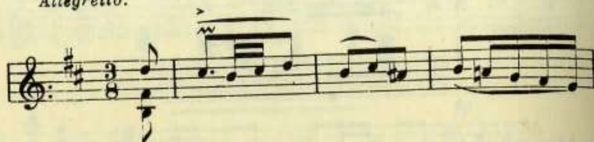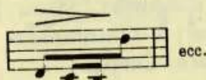



CHOPIN, op. 7, N. 2.

Simile, ma più mossa, è la *Varsovienne;* più lenta invece la *Polka-Mazurka;* — la *Krakoviak,* fra tutte queste forme di danze polacche, è la sola in misura binaria: ha della polka comune, bavarese, e della *polka doppia,* o russa.

PASSEPIED (◡ ⊥ ◡ ⊥).
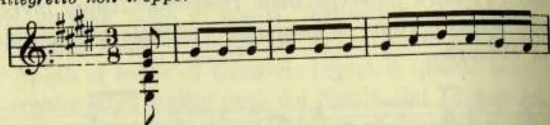
*Allegretto.*






G. S. BACH.
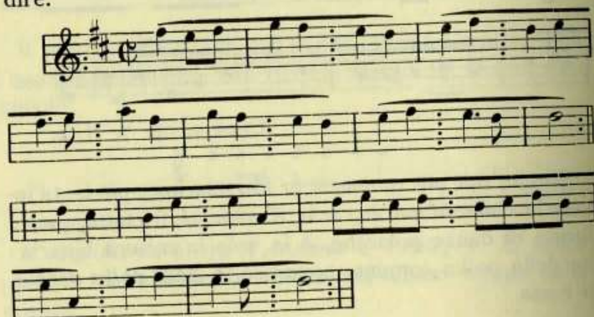
*Allegretto non troppo.*



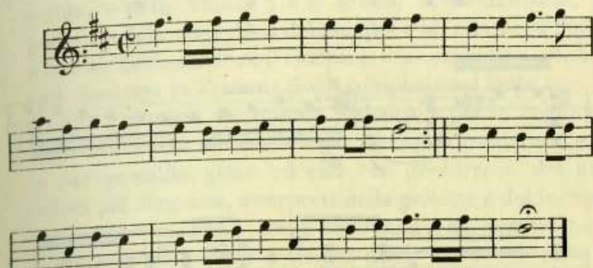


G. F. RAMEAU.

Antica danza marinaresca brettone: risale al sec. XVI; un piede passava sull'altro, donde il titolo della danza. Era una variante del *branle,* detto da questo popolo *Triori.* – Deriverebbe, per taluni, dalla antica danza Pirrica. – Mersenne (1636) lo esemplifica in misura binaria (₵) e in ritmo protetico, od anacrusico che si voglia dire.
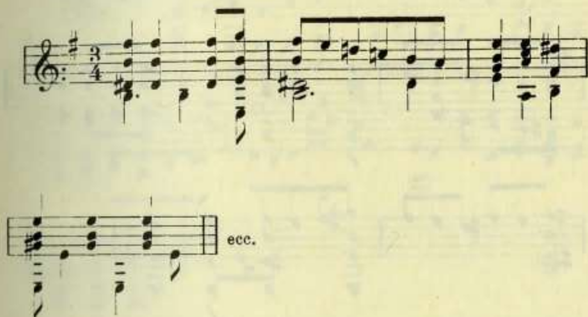


Questo *passepied* fu inserito antecedentemente dal Praetorius (Terpsichore, 1612) sotto questa forma:

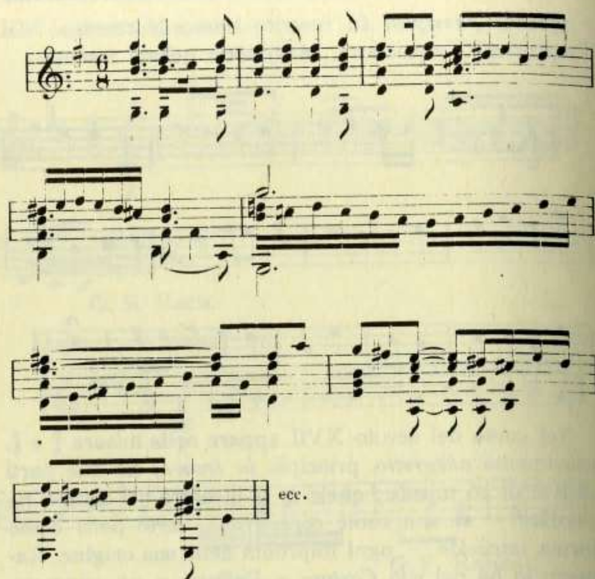


Nel corso del secolo XVII appare nella misura $\frac{3}{4}$ e $\frac{3}{8}$, movimento *allegretto,* principio *in levare;* ha due parti di 8 o di 16 misure; quale lo si incontra nei classici ha perduto — se non come coreografia, certo però come forma musicale — ogni impronta della sua origine. Rameau lo ha nel suo *Castore e Polluce,* e ne scrissero G. S. Bach, Raff ed altri, tra cui Delibes, nella sua opera comica le *Roi s'amuse.* Egli ne conservò la misura binaria.
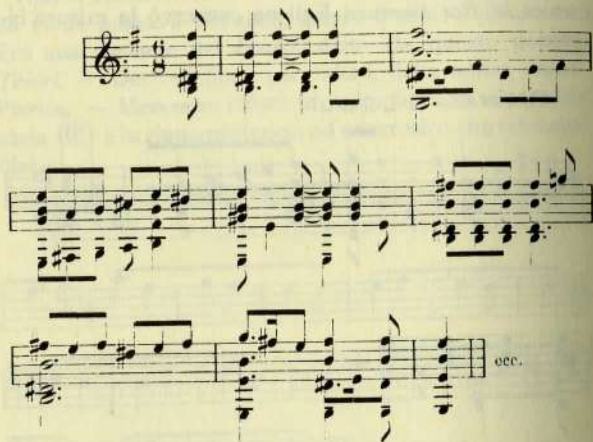
PADOVANA (⊥ ◡ – ◡ ⊥).




J. DE GORZANIS (1563).
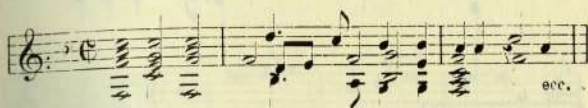



J. De Gorzanis.
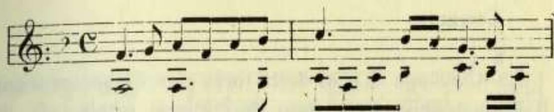



J. Gorzanis (Padoana detta: *Chi passa per questa strada*).
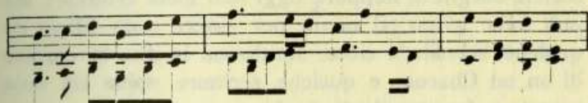
Jacopo De Gorzanis, autore fattoci conoscere, or non è molto, dal Chilesotti, nel *Secondo libro di Intavolature di Liuto* (Venezia, 1563), ha le padovane qui sopra trascritte, e nelle misure $\frac{3}{4}$ e $\frac{6}{8}$: erano, evidentemente, le padovane alla veneziana diffuse qua e là, e in voga lungo il litorale istriano, dove il Gorzanis era conosciuto, avendo egli dimorato in Trieste. Sono composizioni belle per la struttura ritmica, veramente artistica, e per le combinazioni armoniche di buona lega, diremmo moderne; egli fu per genialità, gusto ed estro un precursore dei melodisti più simpatici, interpreti della gaiezza e del fervore della vita veneziana. Nella padovana a noi sembra riconoscere un' eco dolce e tenera della barcarola cara ai gondolieri della fatata laguna.
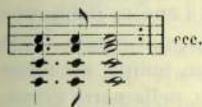
Ciò che Joh. Möller (1610) e Val. Haussmann (1604) chiamano *Paduan*, è piuttosto una Pavana; eccone la prova:




HAUSSMANN (1604).
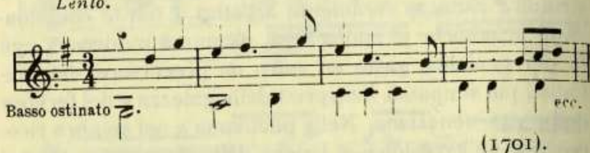




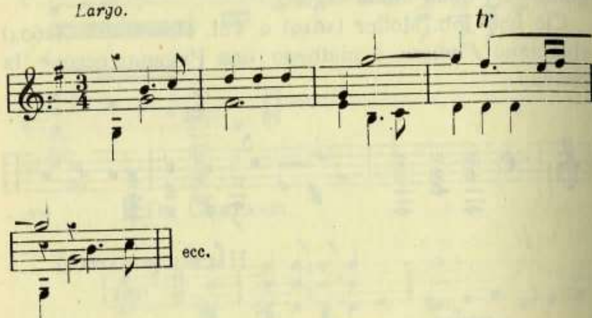



MÖLLER.

Si noti, tornando al Gorzanis, come i suoi saggi sieno informati, tutti e tre, da uno stile, e come quello in $\frac{3}{4}$ riapparisca, in certa guisa, facile a riconoscersi, in quello esordiente coll'accordo di Si maggiore in *levare*.

CIACCONA (⊥ ⊥◡ ◡).




CORELLI.

La Ciaccona fu così detta forse perchè accompagnava il giuoco della cieca, non iscomparso totalmente dalla società borghese neppure oggi nell'Italia centrale; ma può aver avuto tal nome per essere stata diffusa da qualche suonatore cieco. Mattheson la dice invenzione di un tal Chacon, e qualche scrittore opina sia stata portata in Ispagna dagli Arabi.
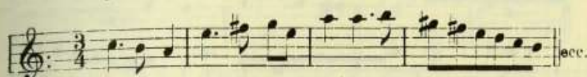
Ha movimento moderato, più lento ancora dell'antico Minuetto, e rammenta la Passacaglia, ma questa è più animata. La Ciaccona si svolgeva, un tempo, sul *basso ostinato,* e cioè sopra un breve canto, nella parte grave, persistente dal principio alla fine del pezzo.
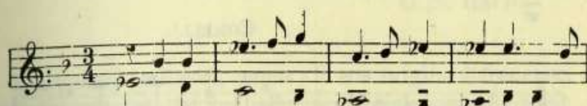
La misura è ternaria, il ritmo jonico, ma acefalo, cioè il primo tempo è marcato dall'accompagnamento, e il secondo dal canto, esordisce perciò con un aspetto in thesis (in battere). Preferiva, una volta, il modo *minore*, poscia accolse pure il maggiore. — Ha riprese di 4 o di 8 misure, e viene pure variata, come può vedersene modelli inimitabili in G. S. Bach, in Haëndel, in Gluck, ed in altri. Quest'ultimo la impiegò nell'*Alceste*.

Fu in fiore nel secolo XVI, ma i moralisti non la vedevano di buon occhio.
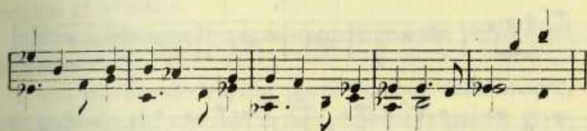
PASSACAGLIA (–́⌣ ⌣ –).

*Adagio.*






(imitazione)



G. B. VITALI.

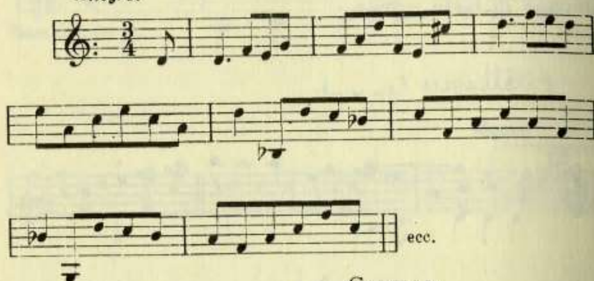
La Passacaglia prese tale denominazione perchè in origine era composta sopra temi melodici di strada (calle). Non manca di affinità colla Ciaccona; pur essa ha un *basso ostinato*. Ad onta dell'esempio del Vitali, da noi recato, di solito il *modo* è *minore* e il movimento *adagio*. È danza seria e grave.

Il basso ostinato, in progresso del pezzo, lascia la parte più grave dell'armonia e si trasferisce nelle parti superiori.

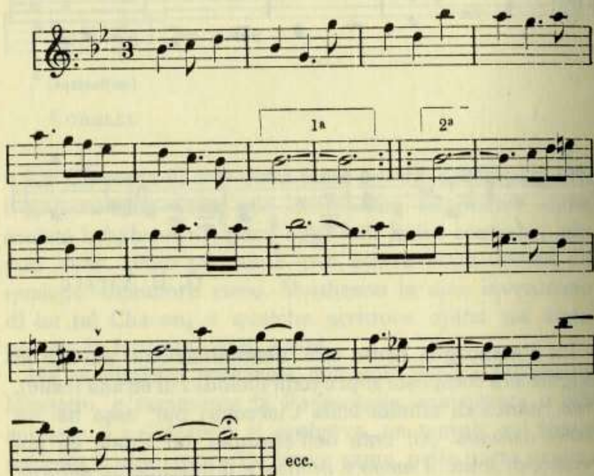
Hanno passacaglie Frescobaldi, — nella tonalità e nel ritmo moderne affatto, — Lulli, G. S. Bach (questi ne ha una famosa), Haëndel, ecc.

CORRENTE (⏗◡ ◡ ◡◡ ⏗).

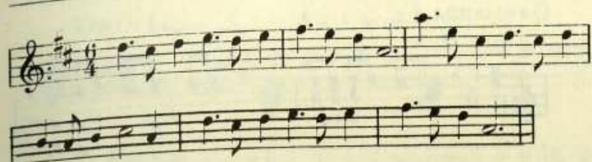
*Allegro.*
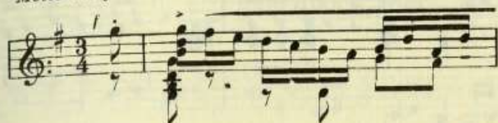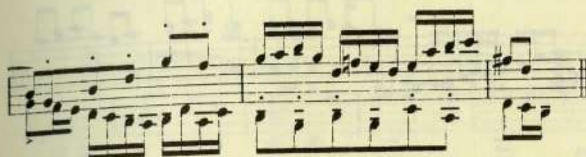



CORELLI.




MERSENNE (1636).








G. S. Bach.
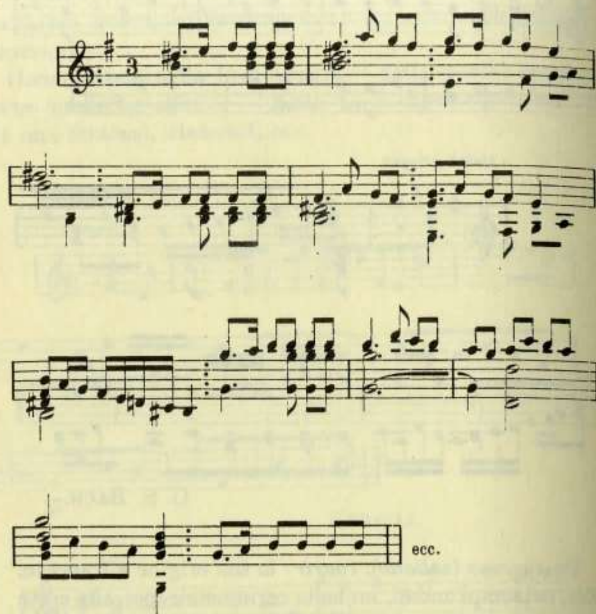
Da *currens* (*saltatio*), *courir:* la sua origine è francese. Era, nei tempi andati, un ballo cerimoniale, poi, alla corte francese — nel secolo XVII — ciò che anteriormente era la pavana e posteriormente il minuetto. Diè forse origine al *Walzer*.

Ne' suoi bei tempi, punto popolare, ma elevata ed artistica.
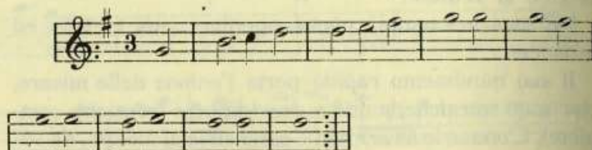
Il suo movimento rapido porta l'unione delle misure, che sono trocaiche, a due a due (dipodie trocaiche complete). L'*ottavo* in *levare* non è essenziale al motivo, nè voluto dal tipo ritmico, chè, se fosse altrimenti, si avrebbe una forma giambica. Incontrandosi questa danza sotto *tempi* (misure) diversi, e cioè in $\frac{3}{4}$ e in $\frac{6}{4}$, la comprendiamo nelle forme ritmiche anfibologiche, e cioè che possono essere tanto in $\frac{3}{4}$ come in $\frac{6}{4}$ ($\frac{3}{4} + \frac{3}{4} = \frac{6}{4}$).

Ne scrissero, nello stile arcaico e polifono, il Frescobaldi, il Corelli, ecc., e nello stile lirico Bach, Haëndel, Gluck ecc.
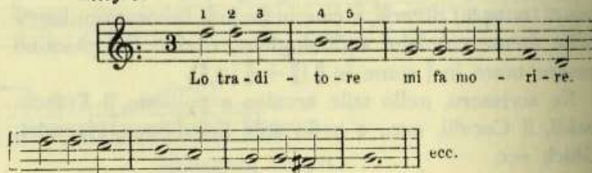
GAGLIARDA (–́ ◡ ◡ – –́).
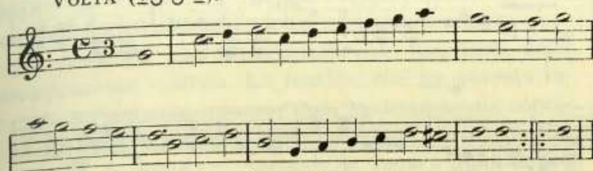



(Dal BESARDO, di Chilesotti).

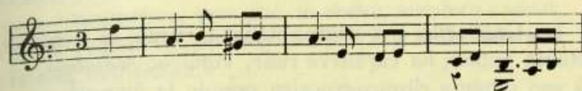


*Allegro.*
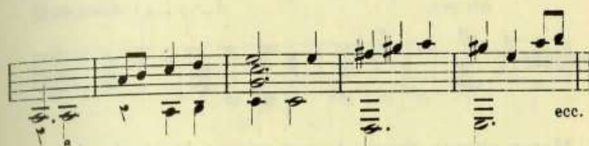


VOLTA (⏗ ◡ ◡ –).



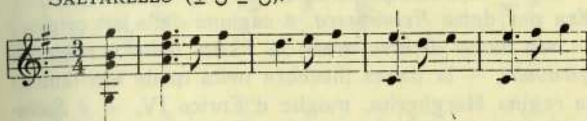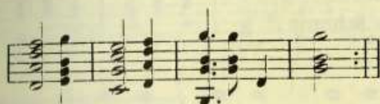


PRAETORIUS, 1612.




G. B. BESARDO (1617).
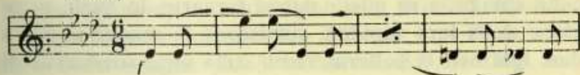
SALTARELLO (⏗ ◡ – ◡).





FABRIZIO CAROSO (trascrizione del Chilesotti).

TARANTELLA (⏗ ◡ – ◡).



La Gagliarda è d'origine italiana: risale ai tempi di Roma antica; ha caràttere rude, vigoroso *(validus)*; — il suo schema ritmico-trocaico prende la figurazione:



Marca cinque passi. Aveva spesso le parole. La Gagliarda veniva danzata da due persone inseguendosi, raggiungendosi, *gigottant* con grande prestezza.

Consta di due riprese di 4, di 8 o 12 misure ciascuna. Era pur detta *Romanesca,* a cagione della sua origine; — non molto diverse erano la *Volta,* dalle vertiginose *giravolte,* — la danza illecebra nella quale era famosa la regina Margherita, moglie d'Enrico IV, — il *Saltarello* e la *Tarantella.*

Il Saltarello ha lo schema:
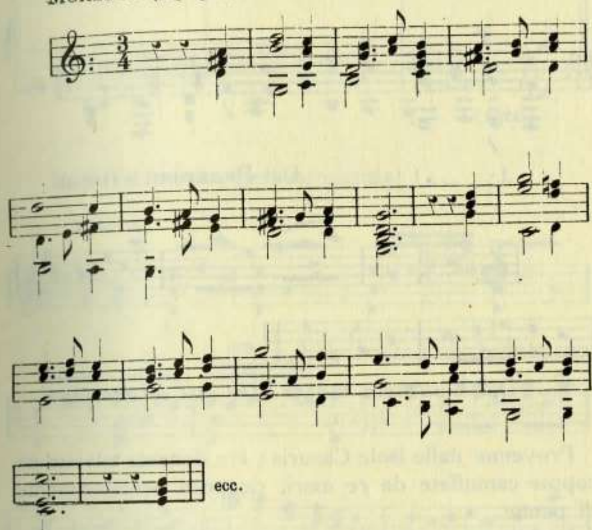


ed è un bàllo a *salti:* Mendelssohn ne ha uno pieno di vita nella sua Sinfonia Italiana: è in misura $\frac{6}{8}$.

La Tarantella, di solito in $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, prende il nome da Taranto; è pur essa molto vivace, e va perciò posta nella categoria di quelle danze ternarie, le quali, a cagione della loro rapidità, riuniscono le misure a due a due. Qui non ci soffermeremo sulla virtù attribuitale di

guarire dal morso di un grosso ragno, detto tarantola; però non tutti i fisiologi giudicarono la popolare e secolare credenza, una superstizione, un fenomeno della immaginazione esaltata. La musica, che ha potente influenza sul sistema nervoso, può, in determinate condizioni patologiche, valere qual mezzo curativo, poichè essa agita, o calma, — secondo la natura multiforme del suo ritmo, e secondo la potenza fonica dei mezzi esecutivi posti in azione, — la massa sanguigna, il fluido nerveo e magnetico; essa può, in breve, scuotere i sensi, turbarne l'equilibrio, oppure comporre a bella armonia le facoltà dell'anima.

MORESCA (⏗⏑ ⏑ –).




MONTEVERDE "*Orfeo*".

Danza dei mori, in origine, poi delle milizie cristiane. I Visigoti rappresentavano con essa le loro lotte coi Mauri. Dalla Spagna passò, nel secolo XV, in Italia, in
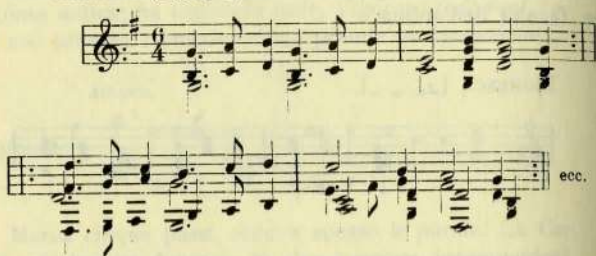
Germania, in Inghilterra, ecc. — In Corsica vive ancora: simula la lotta dei Crociati contro i Saraceni; la conquista di Gerusalemme corona l'impresa.

Trovasi tuttora in Grecia, nel Montenegro e in altri paesi.
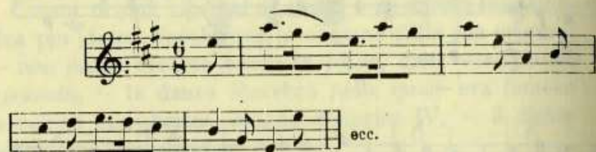
È la danza degli eroi cristiani.

Sua misura $\frac{3}{2}$ o ₵ 3 $(=\frac{3}{4})$; nel ritmo, l'elemento logaedico. Ha due riprese di otto misure ciascuna. Monteverde la introdusse nel suo *Orfeo:* anacronismo patente!

CANARIA (‿ ◡ ‿).




Dal PRAETORIUS (1612).




Dal TOMLINSON (1735) *(The Art of dancing).*
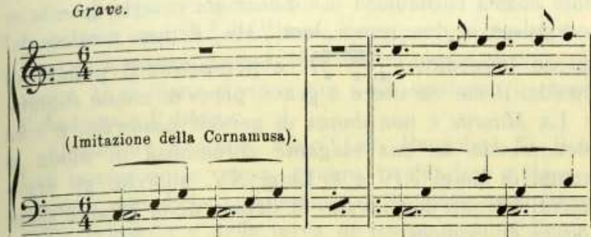
Provenne dalle isole Canarie; era danzata talvolta da coppie camuffate da re mori, ricoperti sontuosamente di penne.
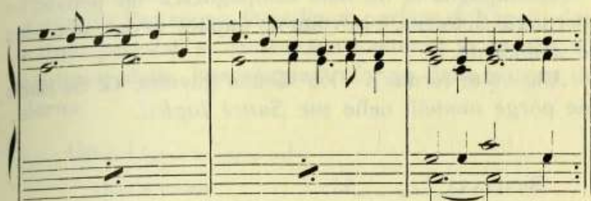
È nelle misure $\frac{6}{4}$ o $\frac{3}{8}$; ritmo tetico, prolungazione del primo tempo mediante il punto *(piede logaedo).*



Ha due periodi con ritornello; ricorda la giga.
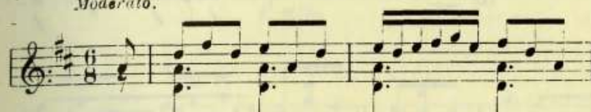
LOURE (⏊⏑⏑ ⏤ ⏊⏑⏑ ⏤).
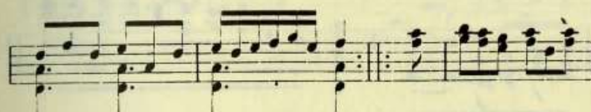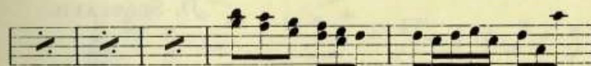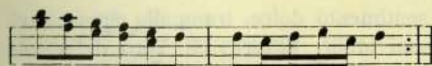





(1700).

MUSETTE (musica per cornamusa) (⏊ ⏑ ⏤ ⏑).










(Tempi di Luigi XIV).

Il nome le è dato da uno strumento normanno, simile alla nostra cornamusa. La *Loure* scrivesi in $\frac{6}{4}$, e la si eseguisce in due tempi lenti. Ha il tipo ritmico del piede logaedico (♩. ♪ ♩), e persistente il pedale di tonica. Il suo carattere è grave, pieno di nobile dignità.
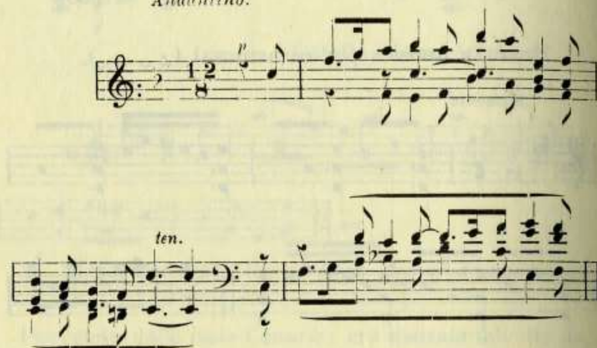
La *Musette* è una danza di genere pastorale, e così denominata da una elegante cornamusa di moda ai tempi di Luigi XIV e di Luigi XV, allorchè gli argomenti bucolici formavano la delizia della galante corte dei re di Francia.

Accompagna la melodia zampognesca un pedale, o bordone, di tonica, e talvolta un duplice pedale di tonica e dominante.

Alle volte forma il *Trio* di una gavotta. G. S. Bach ne porge modelli nelle sue *Suites Inglesi*.

SICILIANA (–◡ ◡ –).

*Andantino.*
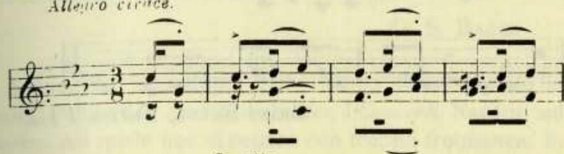



D. SCARLATTI.
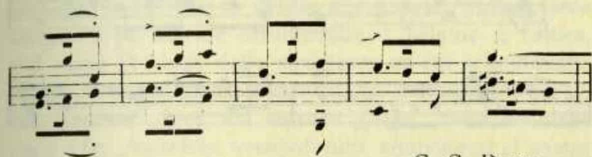
È dovuta al sentimento dolce, tranquillo che ispirava a Teocrito i suoi idillii: pitture dal vero della vita agreste siciliana. Il *movimento* è calmo, come l'ora che precede l'aurora, come un vespero molle, meridionale.

Ha la misura $\frac{6}{8}$ o $\frac{12}{8}$ e ritmo logaedo; — forse non si cade in errore chiamando la siciliana l'antitesi della giga, pur essa in $\frac{6}{8}$, in $\frac{12}{8}$, ecc., (veggasi ciò che si disse intorno a questa danza). Nell'antica musica strumentale tenne, la siciliana, il posto che nella moderna occupano l'*Andante* o l'*Adagio*.
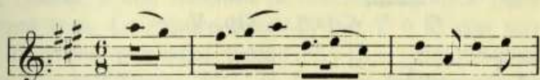
Alessandro Scarlatti, Vinci, Leo, Pergolesi, D. Scarlatti lasciarono in questo genere ricchissime collane di gemme melodiche, profumate dall'olezzo degli aranci della Trinacria e della terra, un tempo così privilegiata per la musica, come lo attesta il mito della Sirene e dell'alata Partenope, intendiamo parlare di Napoli, dove i ritmi pastorali si conservano inalterati in mezzo allo svolgersi delle lussureggianti forme della musica moderna.
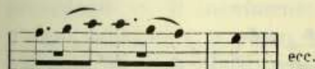
GIGA (–́ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –).





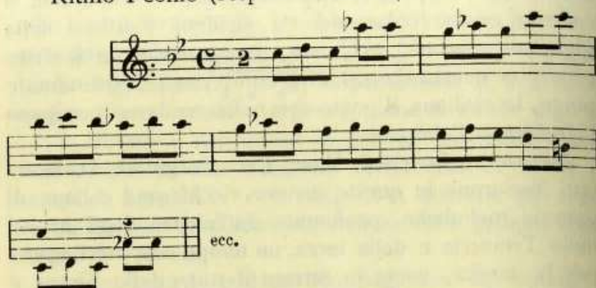

G. S. BACH.
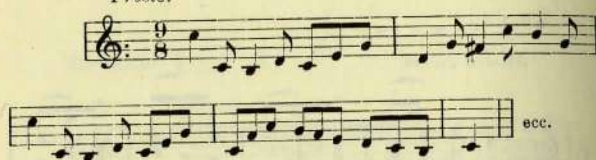





ANONIMO ANTICO.

Ritmo Peonio (Proporzione Emiolia).
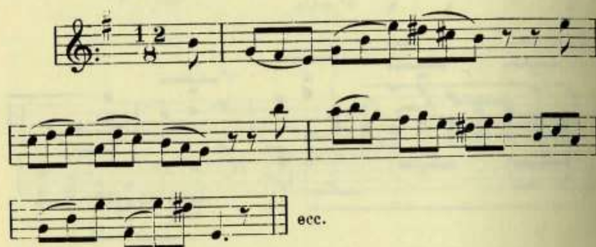



DURANTE.
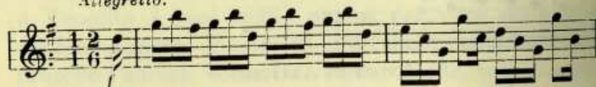
Tripodia Trocaica (⏗ ⏑ – ⏑ – ⏑).
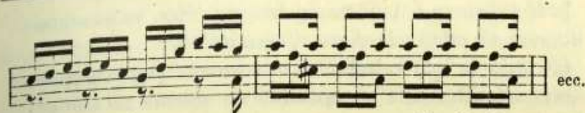



SAINT-SAËNS, *Enrico VIII.*
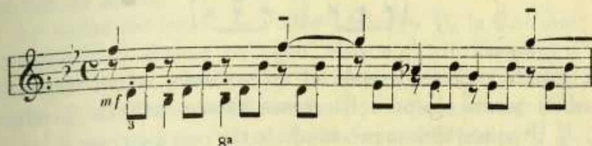



CORELLI, Op. V.






G. S. Bach.

*Tempo giusto.*




ecc.

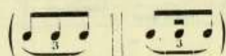
8a

G. S. Bach.

Appartiene al gruppo delle danze classiche più in onore, e chiude le *Partite,* le *Suites,* i *Concerti.* Nacque sul violino, dal quale non si separò con troppa frequenza. In Inghilterra e nella Irlanda è danza marinaresca. — Mai la Giga si associò al canto, alle parole; volle essere sempre e puramente strumentale. L'origine è celtica, e il nome le viene dallo strumento su cui scintillavano le sue note: si disse perciò Giga dall'inglese *gigue,* dal francese *gigot,* dal tedesco *geige,* dallo scozzese *Jegg (Jg, Jegschik),* vocaboli tutti equivalenti al nostro violino. Si ricordi che *gigot* in francese esprime *giambone,* culatta, e che *schinken* in tedesco significa pure la stessa cosa. Le misure sono: $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ e $\frac{12}{8}$ o 𝄵 con terzine di crome per ogni tempo: $\frac{6}{12}$, $\frac{12}{16}$. — Saint-Saëns ne ha una nell'*Enrico VIII* in $\frac{9}{8}$: è un esempio senza precedenti. — Il movimento della giga è più mosso d'assai della *loure,* è pieno di vita e brioso. È spesso polifona; ha due parti ed ama il genere fugato; la seconda parte è, in alcuni autori, il *rivolto* della prima.

In Inghilterra è danzata anche oggi. Non vi ha classico che non ne abbia lasciato d'ammirabili.

È causa la sua rapidità di movimento che la giga può essere significata nelle sopraindicate misure: il suo principio radicale è il piede trocaico, o il *tempo* sciolto in terzina

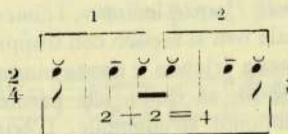


e questo può associarsi ad un secondo, ad un terzo e ad un quarto tempo della stessa natura, onde le misure $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$: quest'ultima racchiude le tre così espresse $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$ (= 𝄵 con terzine di crome).

Dall'esame delle varie danze arcaiche, risultano, come appartenenti alla misura binaria, o dattilica a ritmo tetíco: il *Branle*, la *Pavana*, il *Rigaudon* e la *Bourrée;*

alla misura binaria anapesta a ritmo protetico: la *Gavotta*, il *Passamezzo*, il *Tambourin;*

alla misura quaternaria (anfibraca) a ritmo anacrusico: l'*Allemanna:* il $\frac{2}{4}$ anacrusico si risolve in una dipodia anfibraca;




alla misura ternaria, trocaica o corea (con un solo ictus sul primo tempo), ritmo tetico: il *Minuetto*, lo *Scherzo*, il *Passepied;*

alla misura ternaria giambo-trocaica (piede antispaste), ritmo tetico: la *Polacca;*

alla misura ternaria, ionica maggiore (con due *thesis*, l'una sul primo tempo della misura, l'altra sul secondo), ritmo tetico: la *Sarabanda*, la *Passacaglia;*

alle misure anfibologiche trocaiche, con elemento logaedico, $\frac{3}{4}+\frac{3}{4}=\frac{6}{4}$, ritmo tetico: la *Corrente*, la *Gagliarda*, la *Moresca*, il *Canario*, la *Musette*, la *Loure*, la *Tarantella*, la *Siciliana*, la *Giga;*

alle misure anfibologiche giambiche logaede $\frac{3}{4}+\frac{3}{4}=\frac{6}{4}$. ritmo anacrusico: la *Padoana veneta* (ha della Siciliana).

I rapporti che informano tutti codesti tipi ritmici, che sono come lo stampo in cui si getta l'elemento tonale, appartengono o all'*ison* o al *diplasion;* l'*emiolion* non potrebbe figurare se non come eccezione; gli altri si escludono affatto.

Le danze moderne: la *Polka* (Allegro $\frac{2}{4}$), la *Czardas* (Vivace $\frac{2}{4}$), il *Bolero* (Allegro vivace $\frac{3}{4}$), il *Fandango* (Allegro molto vivace $\frac{3}{4}$), il *Valzer russo* (Allegro molto $\frac{2}{4}$), la *Scozzese* (Moderato $\frac{2}{4}$), la *Krakovia* (Vivace $\frac{2}{4}$), la *Cosacca* (Vivace $\frac{2}{4}$), la *Seguidilla* (Allegro $\frac{3}{8}$), il *Valzer* (Allegro $\frac{3}{4}$ o $\frac{6}{8}$), la *Mazurka* (Moderato $\frac{3}{4}$), la *Jota aragonese* (Moderato $\frac{2}{4}$), ecc., ecc., seguono lo stesso duplice principio, e cioè o sono in rapporto *uguale* o in rapporto *duplo,* dattiliche o trocaiche; gli altri rapporti, ripetiamo, non figurano in alcun modo.

Comparando il *movimento,* — l'elemento dinamico, — delle danze antiche a quello delle danze moderne, si nota il fatto che — ad eccezione della *Volta* e di alcune altre danze — queste ultime sono in generale più vivaci, più animate delle loro vetuste precorritrici, e che le danze gravi, dal movimento tardo, caddero affatto in disuso; la danza, in questo caso, è veramente l'espressione della vita febbrile in cui il secolo XIX turbolentemente si agita e s'affanna, lanciato dalla vaporiera e dalle forze elettriche: non più danze in cappa e spada, in merletti, in vesti di broccato, adorne di pietre preziose, della società dei tempi di Leonardo da Vinci, di Raffaello, di Rembrant, ma i *vorticosi volgimenti* della danza moderna intrecciata dalla fervida gioventù in abito nero e avvolta in un nembo di trine e di svolazzanti veli.

I tipi delle descritte danze forniscono all'arte un elemento topografico, cronologico ed etnico: essi fanno rivivere al pensiero altri luoghi, altri tempi, altri costumi, forniscono al compositore un mezzo *imitativo* degno di nota, perchè non ricavato da nulla di materiale, nè dai fenomeni fisici naturali, ma perchè attinti alla

musica stessa. S'intende bene però che — ad esempio — la grave *Sarabanda* o la nobile *Pavana* non evocheranno l'ampollosità spagnuola se non in quegli eruditi che hanno piena conoscenza dell'Europa meridionale dei secoli XVI e XVII. È la musica fatta emblema. Ciò confermi i principî da noi enunciati sulle pretese proprietà descrittive della musica, principî che si risolvono in senso negativo, ove si consideri l'arte musicale in sè stessa, indipendentemente cioè dalla sua associazione alla parola, da un'illustrazione programmatica, dalla mimica o da altro mezzo ausiliario qualunque, insomma riguardando la musica pura e sotto un ordine di idee elevato, nella sua essenza soggettiva e immanente.

Gli antichi compositori non si valevano di queste forme musicali se non per un mero diletto estetico, e, a tale intento, scelte alcune danze, formavano collezioni di pezzi chiamate dai francesi *Suites*. Giovanni Kuhnau (sulla fine del secolo XVII) soleva esordire, nelle sue *suites*, con un'*Allemande*, cui succedevano una *Courante* e una *Sarabanda;* la *Giga* chiudeva il componimento. — In altri autori, alla *Allemanna* seguivano la *Bourrée*, la *Ciaccona*, la *Gavotta*, ma era la vivace *Giga* che aveva il privilegio di coronare pressochè sempre la *suite*.

G. S. Bach prepone alla *Allemanna* una *ouverture* o un *Preludio*. Egli ha *partiten* costituite di un *Preludio*, di una *Allemanna*, di una *Corrente*, di una *Sarabanda* e della *Giga*. Le *partite* però erano, comunemente, lavori in cui si alternavano alle danze classiche pezzi di stile dotto o scolastico.

E qui è da notare che varie danze vennero, in progresso di tempo, così fantasiosamente idealizzate dai compositori da non restare di ciascuna di esse che il solo *movimento* e carattere generale. Si giunse al punto che i vocaboli *pavana, gavotta, giga,* ecc., ecc., non servivano se non quali termini dinamici, analogamente alle nostre indicazioni di *andante, allegro, presto,* senza più nulla ricordare della loro origine. Gli è così che nei buoni autori incontransi sarabande, correnti, passamezzi

di un lavoro il più ingegnoso, profondo: finissime cesellature acconce a tutto fuorchè a scandare i passi della danza. Fu allora che — compiuta una siffatta metamorfosi — cominciò il regno della immaginazione musicale e che il genio del compositore si abbandonò a' suoi liberi ardimenti gettando le basi della creazione puramente strumentale.

—

## § XII.

# MORFOLOGIA TEORETICA

### CONTINUAZIONE

Ulteriore sviluppo della canzone. — Il Rondò e sue specie. — La Sonata. — Sue parti o *Tempi:* sua ideologia e condotta tonale. — Il Trio, il Quartetto, il Quintetto, la Sinfonia. — Tre generi di sonata. — Il terzo motivo nel *I° Tempo* della Grande Sonata. — Condotta tonale della sonata in *modo* maggiore e di quella in *modo* minore. — Altre forme: il Preludio, lo Studio, il Capriccio, la Fantasia, la *Suite* moderna. — La Marcia, la *Ouverture* e sue diverse specie; il Preludio romantico, il Concerto.

Il " *motivo* „ — esternazione psichica pura e immediata — dal quale prese le mosse questa parte della nostra trattazione — svolto nella canzone — (poliedro espressivo), — vestito della forma più estrosa di variazione, immedesimato nel ritmo della danza, acquista un nuovo e più ampio sviluppo nel *Rondò*.

Qui non è del rondò polifonico del medio evo che intendiamo parlare, bensì del rondò lirico sorto nel decorso secolo, e che poi, come ogni altra manifestazione dell'arte musicale, fu portato a ideale perfezione da Beethoven.

Il rondò lo si incontra in tutti i lavori classici appartenenti alla musica strumentale, dei quali costituisce l'ultima parte *(tempo)* o Finale, e può riguardarsi come una forma di canzone svolta con ragguardevole larghezza ideologica. A ben trattarsi richiede non minore fantasia della variazione; esso offre due forme distinte: la prima a un tema e la seconda a due temi melodici; quella, dopo l'idea melodica iniziale, non offre il così detto *brano alternativo,* la seconda invece se ne avvantaggia, e per esso acquista maggiore importanza e varietà, madre di diletto nella musica, come dicevano i nostri antichi.

Il rondò, o canzone ciclica, *chant en ronde* (il *runde gesang* dei tedeschi), presenta di caratteristico la reiterata ripetizione dell'idea melodica principale dopo diversi periodi intermedi, o dopo il brano alternativo. Se dopo il motivo iniziale vi ha il brano alternativo, questo pure vuol essere ripetuto, o per intero o in parte; — però vi sono dei rondò nei quali il secondo motivo non si alterna ma viene abbandonato.

Il brano alternativo vuole un'idea melodica a sè che ben lo distingua dal motivo iniziale, ossia principale, col quale anzi deve formare una sorta di contrasto di carattere estetico, di tonalità, di ritmo, senza però si cangi la *misura*, salvo nello squarcio di chiusa, o *coda*, poichè in questa tale cambiamento venne da buoni autori praticato con effetto felice e pienamente sanzionato dalle leggi dell'estetica dell'arte.

Qual modello di rondò senza secondo motivo, ma solamente con *passi* e *passaggi* di congiungimento, si può additare di Beethoven l'opera 53ª, Sonata in *Do Maggiore*. Il pensiero iniziale del rondò di questa mirabile composizione ritorna sempre identico, dopo svariati tratti pianistici e dopo motivi episodici nelle tonalità *relative*: sorta di intermezzi che conducono, con bell'arte, alle riprese del motivo capitale. Sono toccate pure tonalità lontane, con varianti nelle figure e nei ritmi della melodia, ma poi ritorna e trionfa l'idea principale, costituendosi un tutto perfetto, spontaneo, scorrevole, ricco di sorprese e che è uno dei miracoli di fantasia e di magistero d'arte ai quali sono abituati i lettori di Beethoven (1).

La seconda specie di rondò, cioè quella col brano alternativo, vuole la ripetizione, per lo meno parziale, anche di questo motivo, poichè non si può enunciare un'idea melodica, avente un essere suo proprio ed un suo proprio sentimento, senza che le si dia pieno sviluppo e senza farne parte integrante dell'artistica concezione.

(1) Altri rondò dello stesso genere di quello della Sonata Op.ª 53ª, sono quelli delle sonate Op.ª 10, nº 3, dell'Opera 28ª, e dell'Opera 31, nº 1.

Di codesta forma di rondò un bell'esempio lo s'incontra nella Sonata in *La maggiore*, Op. 2ª, N. 2, di Beethoven. Qui il motivo alternativo, o *Trio* che si voglia dire, per la sua analogia col *Trio* delle danze classiche, è in *minore*, ed ha un suo tipo melodico particolare che lo distingue spiccatamente dall'idea melodica principale. Il trio di cui è parola consta di due parti, la prima con *ritornello*, e la seconda si svolge per via di passi liberi, i quali pervengono, con unica fluidità e spontaneità di sviluppo ideologico, al motivo che aprì il componimento.

Prima di chiudere il rondò, e avanti all'ultimo ritorno del motivo principale, è ricordato il *Trio*, ma trasportato in altra tonalità. Anche il tema principale ha subìto, dal canto suo, notevoli varianti. A comprendere bene questa forma di rondò, vuol essere esaminato quello della Sonata in *Mi bemolle maggiore*, op. 7ª, di Beethoven, e si vedrà come il trio, — diviso in due parti, ed entrambe ripetute, — che era in *Do minore*, riapparisca in *Mi bemolle maggiore*, e trattato in guisa da rendere varia ed una l'intera composizione.

Nello studio della musica indipendente, Beethoven è guida sicura e luminosa, perciò ci atteniamo ad esso di preferenza. Beethoven ampliò, rinnovò le forme della musica strumentale percorrendo, con tutta la sterminatezza del suo genio, gli orizzonti della tonalità e del ritmo, della melodia e dell'armonia.

Ma di tutte le forme musicali la più nobile, la più elevata, quella che, come aureo vaso accoglie i più squisiti fiori della fantasia del musicista, è la *Sonata*.

Un tempo, la sonata veniva distinta in quella da chiesa, accompagnata dall'organo, e in quella da camera, accompagnata dal cembalo: la prima grave e solenne, svelta e leggera invece la seconda. Ma codesta distinzione durò poco, perocchè i compositori di sonate da chiesa interpolarono ben tosto, nei loro lavori — e allo scopo di fuggire l'uniformità e temperare a un tempo la severità delle forme dotte, — le forme di danza, mentre, dal canto loro, e sempre per eccitare vieppiù il piacere negli uditori

i compositori di sonate da camera concedevano di buon grado onorevole posto, — in mezzo alle varie danze, — alle forme severe in istile *fugato* ed agli *adagi,* ampi e profondi, dai quali si svolse, a poco a poco, il sentimento della musica romantica nella multiformità soggettiva della estetica rinnovellata, da G. S. Bach a Beethoven, a Schumann, a Wagner. Dagli incunaboli di Gabrieli a Kuhnau, a Filippo Emanuele Bach, a D. Scarlatti si fecero passi giganteschi; — con Haydn, Mozart e Beetoven fu definitivamente stabilita la forma tipica, logica e compiuta della sonata classica, inspirata, in tanta parte, alla eleganza, al senso chiaro ed euritmico ed alla schiettezza espressiva dell'arte vocale del secolo d'oro della musica in Europa, e specialmente fiorente in Italia, patria del canto. Fu allora che una pleiade geniale di violinisti e clavicembalisti creò, oltre la *Sonata,* il *Trio,* il *Quartetto,* il *Concerto,* la *Sinfonia.*

Nella sonata, presa questa parola nel suo più vasto ed artistico significato, l'idea melodica riceve tutto lo sviluppo di cui è suscettiva. È la sonata la più estetica delle forme musicali, perchè essa vive di vita sua propria e sta al disopra di tutte le altre forme di musica strumentale: essa si dispensa da ogni concorso delle arti sorelle, ed è perciò paradigma della musica medesima. Ogni altra forma musicale, persino se sposata alla parola, si modella su di essa, tutte le volte ch'essa ricerchi, diremo così, consistenza e solida struttura organica, poichè, in ultima analisi, le leggi del bello sono sempre le stesse, e, se cangiano i concetti melodici, quanto alla loro *condotta,* questa — governata dalle leggi della logica — è sempre una: possono cangiare gli accessori, certe apparenze, i particolari, non mai i principi essenziali. — Le leggi della *condotta* musicale sono quelle dell'ordine, della euritmia senza cui non vi ha opera d'arte perfetta: queste leggi potranno essere quando più e quando meno evidenti, ma esse devono esistere sempre, come la logica non si scompagna mai da ogni composizione letteraria, sia poetica, sia prosastica; — queste leggi sono la necessaria conseguenza dei principi del-

l'unità delle potenze dell'anima umana, e, nella musica, della tonalità e del ritmo, elementi manifestatori dell'idea musicale e del suo sviluppo artistico, fecondato dal genio del compositore.

La sonata si costituisce, nel suo tipo artistico, di quattro parti dette *Tempi*, perchè ciascuna di esse ha, di solito, una sua propria *misura* o *tempo*. Ciascun *tempo* vuole idee melodiche a sè, — tuttavia queste devono avere tra lòro un recondito nesso estetico, senza cui mancherebbe al lavoro intero il necessario senso di unità. I grandi artisti pervengono a questo profondo legame segreto delle idee in guisa mirabile, e che conferisce al componimento la voluta varietà e insieme perfetta armonia, indarno ricercate da chi non senta nell'animo la misteriosa natura del linguaggio musicale e non si elevi col pensiero agli archetipi del bello dell'arte.

Un gran numero di sonate ha tre *tempi* in luogo di quattro; in tal caso il primo e l'ultimo vogliono essere in *movimento allegro*, mentre quello di mezzo è *andante*. Alle volte le sonate hanno pure due soli tempi; — i casi che ne abbiano uno solo sono di estrema rarità (1), come l'arcaica *toccata* per organo, o per clavicembalo, od anche dell'orchestra Monteverdiana.

Vi sono sonate il cui primo *tempo* è un *andante*: Beethoven ne porge esempio nell'Opera 26 per pianoforte, ma il pezzo riceve vita e movimento dalle variazioni, ora arpeggiate, ora a contrattempi, ora sincopate, ora a rabeschi di gusto raffaellesco, con cui il grande compositore volle incatenare a sè l'attenzione di chi ascolta e colmare di dolcezza l'anima di chi sente il bello nella sua spontaneità d'ispirazione pura e schietta.

Le sonate in quattro tempi offrono per lo più, e specialmente in Beethoven, la seguente varietà ed il seguente ordine di *movimenti*:

I° Tempo: *Allegro;*
II° Tempo: *Adagio;*
III° Tempo: *Scherzo;*
IV° Tempo: *Finale.*

(1) Moscheles ha la Sonata melanconica, che è di un solo *tempo*.

La sola sonata in *Mi maggiore* (Op.ª 109), dedicata da Beethoven alla Brentano, ha per *Finale* un *Andante molto espressivo e cantabile,* ma questo *andante,* la cui figurazione ritmica ( _ _◡ ◡) ricorda quella dell'antica Sarabanda, serve di *tema* a *variazioni* sì ricche di vena melodica fluidissima, talune sì animate, tutte poi sì artisticamente ingemmate di scintillanti armonie da non farci menomamente desiderare il rondò di prammatica. Ma qui trattasi della grand'arte del Titano di Bonn!

Vi sono sonate senza *adagio* anche se in quattro *tempi: Allegro, Scherzo* (All.tto vivace), *Minuetto, Presto* con fuoco (Op. 31, N. 2, di Beethoven). L'opera 78ª di Beethoven consta di due *Allegri,* preceduti da quattro battute di *Adagio cantabile.*

Nei componimenti per altri strumenti che non sia il pianoforte, l'ordine dei *Tempi* è questo: *Allegro, Adagio, Minuetto* o *Scherzo,* e *Finale;* oppure: *Allegro, Minuetto* o *Scherzo, Adagio* e *Allegro (Finale).* Il cangiamento è nei pezzi intermedi. Talvolta l'*adagio,* se breve, si unisce immediatamente al *Finale* o al *Rondò:* è separato da una *pausa.* Accade pure, come nella *Sonata patetica,* che vi abbia un'introduzione in movimento *Grave.* Anche Schumann e Schubert premisero ad alcuni loro lavori questa sorta di protasi in movimento *Lento,* richiamata poi opportunamente nel corso della composizione; svolta invece in movimento rapido, in contrasto col brano d'introduzione, avente qualcosa di fatidico, di triste e rivelatore, direbbesi, di un' anima percossa da sventura e priva d'un raggio consolatore.

La sonata non è sempre per uno strumento solo, ma pure per parecchi, in questo caso prende i nomi di *Trio,* di *Quartetto,* di *Quintetto,* di *Sinfonia,* ecc., e lo sviluppo ideologico e tonale di ciascun *Tempo* è maggiore o minore in ragione del numero degli strumenti posto in azione nella sonata stessa; talchè una sinfonia a grande orchestra vuole uno sviluppo, nei temi melodici, assai più ricco ed ampio di quello richiesto da una sonata per pianoforte solo o per violino e pianoforte. Vero è però che Beethoven diede alla sonata per pianoforte una grande

ampiezza di forma, ma, ad ogni modo, ci corre, e quanto! tra lo sviluppo, ad esempio, di una tra le sue più splendide sonate — possiamo citare l'Opera 111, o meglio ancora l'Opera 106 (*Sonate für das Hammerclavier*), in cui il genio di Beethoven pur tanto s'espande — e lo sviluppo della *Sinfonia Eroica*, o della *Nona*.

Ad onta di questa diversità di sviluppo, i menzionati lavori sono governati dagli stessi principî d'ordine e di euritmia.

La sonata può classificarsi in tre generi:

I. *Sonatina*, co' suoi due *Tempi* (di rado ne ha tre), e colle sue tre parti nel primo Tempo.

II. *Sonata*, co' suoi tre *Tempi* (di rado due o quattro), e colle sue tre parti nel primo *Tempo*, oltre una *Coda*.

III. *Grande Sonata*, co' suoi quattro (di rado tre) *Tempi*, e colle sue quattro parti nel primo *Tempo* chiuse con una *grande coda*.

In generale, adunque, il primo *Tempo* ha tre parti ben distinte: Iª *Esposizione* dei due temi pricipali, uniti da brani episodici; — IIª *Elaborazione* dei due temi principali seguendo un processo antagonistico fra essi: i due temi si presentano alternatamente ora spezzati, ora modificati, ora trasfigurati secondo ispira la fantasia del compositore; — IIIª parte: ritorno dei due temi principali, il secondo dei quali *trasportato*, e perciò questa parte è detta di *Trasposizione*. Una *coda*, o propriamente *perorazione*, chiude il *Tempo*.

Quando vi ha un *tema* di più dei due voluti, esso è come un ulteriore sviluppo del secondo, o meglio: sono i brani episodici che assumono importanza di *tema* (1).

I tre punti caratteristici della composizione per eccellenza, qual'è la Grande Sonata, e cioè l'*esposizione*, l'*elaborazione* e la *trasposizione* dei temi, corrispondono ad un alto principio di logica musicale, il quale informa altresì l'aria tanto vocale quanto strumentale dei classici,

(1) Una sonata con un terzo tema è quella per Violino e Pianoforte, Opera 47ª, di Beethoven; si possono pure menzionare le sonate per pianoforte Op. 10, l'Op. 22, e l'Op. 28 dello stesso compositore.

come può vedersi in A. Scarlatti, G. S. Bach, G. Haendel, Pergolesi, Paisiello, e come altresì informava — al tempo della grand'arte Ellenica — la monodia dei tragedi, suddivisa pur essa in tre parti, o periodi: *proodicon, mesodicon, epodicon;* nè poteva esservi una forma gran fatto diversa avvegnachè le leggi del pensiero non mutino per mutar di secoli, come l'essenza umana è pur sempre identica a sè stessa ed una.

Dalla parte ideologica, o tematica, passando alla parte tonale, o modulante, diremo che questa nella Sonata, — se nella tonalità *maggiore,* e se il primo concetto (ossia la prima idea melodica) si presenta nel tono d'impianto, come avviene pressochè sempre, — il secondo concetto vuol essere alla *quinta* del tono, e la terza parte si svolge intera parimenti come la prima nella tonalità d'impianto. — Se invece la tonalità è *minore,* il secondo concetto vuol essere alla *terza minore* sopra la tonica colla quale esordisce la sonata, oppure alla *terza maggiore* sotto la tonica stessa. Sono molto rari gli esempi di eccezioni, uno dei quali nella sinfonia *Im Walde* di Raff, che presenta la seconda idea melodica del suo grande lavoro non alla *quinta* ma alla *quarta* del tono. Tale innovazione provocò in Germania le censure di parecchi aristarchi, altrove passò inavvertita; noi parteggiamo per il principio dei conservatori della vecchia tradizione, e ciò per lo stesso motivo che nella condotta della *Fuga,* la prima *ripercussione* del tema offre, se alla quinta del tono, maggior vigore e più ricca varietà d'elementi tonali; difatti se la dominante della quarta è la tonica d'impianto, e perciò un elemento non nuovo, invece la dominante della quinta non coincide colla dominante del tono, ed essendo costituita di suoni non preuditi, colpisce in grado maggiore il nostro senso musicale, sempre vago del nuovo. E qui vogliamo pur far cenno di quei casi in cui, nella *terza parte,* il primo tema non lo si riode che dopo la seconda idea melodica, trasportata nella tonalità iniziale del componimento.

Conosciute le descritte forme, il campo della morfologia teoretica può dirsi percorso nella sua massima parte,

poichè la condotta di molti lavori, di cui non si è per anco parlato, si riduce, al postutto, a quella delle diverse forme dianzi menzionate; difatti il *Preludio* e lo *Studio* seguono la forma della Canzone amplamente sviluppata; Bach, Moscheles, Chopin lasciarono componimenti perfetti di questo stile. Vi ha pure il *Capriccio*, ma questa denominazione significa meno una forma speciale di musica che il carattere estetico del componimento. Così può dirsi della *Fantasia*, nella quale incontransi forme a noi già note. Della *Suite* antica e della *Partita* si è già detto; quanto alla *Suite* moderna anche questa s'apre, di solito, con un *Preludio*, o con una *Fuga*, o con un tema con variazioni, e presenta forme di danze interpolate da una *Canzone* sotto l'appellativo di *Aria (Air)*.

La *Marcia di concerto* ha la forma di un primo Tempo di Sonata, con grandiosa *Coda;* così l'*Ouverture;* ma questa, oltre la coda, ha pure una *stretta finale*. S'intende bene che parliamo della *Ouverture di concerto*. L'*Ouverture* d'oratorio è costituita di una grande *Fuga* con *Corale*. Mendelsshon, nel *Paulus*, ha un'*ouverture* di questo genere, che può essere proposta a modello, poichè realizza un ideale estetico di prim'ordine. Anche all'opera si preposero *ouvertures* in istile fugato, basti ricordare quella del *Flauto magico* di Mozart. I compositori d'opere però preferirono la *ouverture* a *pot-pourri:* di tal genere sono quelle di Auber, di Weber, quella della *Dinorah* di Meyerbeer e del *Tannhäuser* di Wagner.

Da circa mezzo secolo prese voga il *Preludio romantico*, che, pei temi melodici e pei caratteri estetici, s'ispira alla profonda essenza del dramma cui serve di prefazione. Ammirabili in questo genere sono i preludi del *Lohengrin* e del *Tristano ed Isotta*. Nel primo, la sacra unzione, il misticismo del San Graal in tutta la sua leggendaria poesia; l'unità di concetto vi domina con inaudita potenza; — nel secondo, sentesi — incarnato in una frase demoniaca — il fascino irresistibile del guardo d'Isotta su Tristano. Tanto il concetto melodico, — amalgamato ai suoni di un'armonia rivelatrice di un mondo fantastico e delle profondità del sentimento, — del pre-

ludio del *Lohengrin*, quanto quello del *Tristano ed Isotta* riappariscono di frequente ed animano rispettivamente d' intensa vita psicologica le due partizioni.

A completare i nostri studi intorno alle forme della musica strumentale ci resta dire del *Concerto*, forma iniziata nel secolo XVII dal Bassani e dal Torelli, che furono, col Sammartini, col Gossech e lo Scarlatti, i precursori dello stile sinfonico.

Trascorso il periodo arcaico, il Concerto andò sempre più spaziando negli ideali della musica strumentale, ed anche di questa nobile forma d'arte Beethoven fu imaginoso innovatore; e fra i suoi lavori in codesto genere quello in *Re maggiore*, per violino ed orchestra, porta il primato per la somma bellezza d'ispirazione, d'elaborazione e di condotta. Questo concerto famoso esiste pure per pianoforte: la riduzione è dello stesso Beethoven.

Il concerto — nella sua forma tipica — si inizia con un *Tutti*, a grande orchestra, il quale racchiude l'esposizione delle idee melodiche del *Tempo*. L'*assolo* ripete il brano, ma con la massima libertà d'estro inventivo. I due concetti principali, che vedemmo costituire il primo tempo della sonata, sono alternati tra il *Tutti* e l'*assolo*. Quest'ultimo spiega *passi* di bravura ad ogni istante, talchè il concerto può dirsi l'apogeo del lirismo strumentale individualizzato: è in questa forma che l'artista esecutore può mettere in bella mostra la propria valentia tecnica e il proprio talento interpretativo. Quanto abbiamo espresso concerne unicamente il primo *Tempo* del concerto, poichè il secondo ha la forma dell'*Adagio* e il terzo, quando non assuma la forma del *Finale*, altro non è che un *Rondò*, con o senza brano alternativo; il rondò, per la sua singolare condotta, è forse la forma più acconcia a coronare questa bella manifestazione dell' arte accademica nel magico impero dell'armonia dei suoni.

—

## § XIII.

# DELLA MUSICA RELIGIOSA

Religione e musica. — Origini del Canto Liturgico Cristiano. — Salmodia alternativa (*od Antifona*). Canti Ambrosiani e canti Gregoriani. — L'*Antifonario*. — Trasformazione del canto omofono nella musica polifonica per impulso del sentimento cristiano. — La *Diafonia*, od *Organum*. — Il *Discantus*. — L'*Organum* di Perotin. — Origine dello *stile imitato*. — Cause che ritardarono il progresso della polifonia. — Periodo armonico sperimentale. — La melodia popolare nella polifonia. — *Stile artificioso*. — Polifonie costituite di canti della chiesa. — I Fiamminghi. — Reazione al loro stile. — I precursori di Palestrina. — *Stile misto*. — Scuola Romana. — Palestrina. — Decadenza della polifonia classica.

Un popolo ateo non esiste: sia secondo un principio materiale, sia secondo un principio spirituale, l'uomo si è sempre, e dovunque, elevato all'idea di un Dio: " *L'uomo differisce dal bruto solo pel fatto che quest' ultimo non ha religione* „ (Hegel).

La concezione di un Ente Supremo è altrettanto più nobile quanto più un popolo è progredito nella civiltà: è un sentimento radicato nel profondo della coscienza umana, come lo provano le nostre facoltà morali, vogliamo dire l'intuito del vero, del bello e del bene, le nozioni dell' infinito, dell'ordine e in ispecial modo il bisogno, da tutti sentito, di conforto e di speranza.

Ma il concetto della divinità è pure una nozione fondamentale della ragione, poichè è questa che ne fa assorgere dai fatti contingenti a quelli necessarî, da ciò che è relativo a ciò che è assoluto, dal finito all'infinito, dal tempo alla eternità. " *Tutto ciò che è effetto di una perfezione* — è sentenza dell'Aquinate — *deve trovarsi*

*nella causa donde proviene* „. E il moralista olandese Hemsterhuys: “ *Un solo anelito dell'anima verso il meglio, il futuro, il perfetto è una dimostrazione più che geometrica della divinità* „.

L'idea di un Dio è non solo necessaria e incarnata nel nostro essere, ma nasce in noi altresì per virtù di induzioni d'ordine superiore: essa è un portato della logica e della filosofia, è l'ultimo termine cui convergono le nostre aspirazioni più alte e le nostre più possenti intuizioni.

Il progressivo svolgimento delle induzioni che conducono alla dimostrazione dell'esistenza di una *causa delle cause*, di un primo ordinatore e conservatore del tutto, costituisce da sè solo un immenso edificio ideologico: è il maraviglioso poema della Fede ed è insieme la più bella e gloriosa conquista dello spirito dell'uomo.

Un ideale così sublime, qual'è l'ideale d'Iddio, deve necessariamente ispirare una suprema forma d'arte, perocchè anche la religione che ne deriva è poesia per eccellenza. E questa poesia è di tutte le stirpi e di tutti i tempi.

“ Si possono trovare città senza mura, senza case, senza ginnasi, prive di leggi, di monete, di cultura letteraria, ma un popolo senza Numi, senza preghiere, senza giuramento, senza riti religiosi, senza sacrificî non vi fu mai „. Così si esprimeva Plutarco, e, prima di lui, non altrimenti Cicerone.

Ben si comprende che un sentimento come questo, universale, superiore ad ogni altro, — e che si sveglia nell'anima commossa innanzi agli innumerevoli spettacoli della natura, innanzi alla immensità dell'universo ed al mistero della vita e della morte, — sia manifestato nel modo più spontaneo e naturale, e cioè a mezzo del canto; ed è pur logico che alla musica religiosa spetti il primo seggio nella gerarchia delle arti belle: gli inni ad un Ente Supremo furono la prima creazione estetica dell'uomo, creazione che si perpetuò in tutti i secoli, perocchè immortale ed inesauribile è il principio ispiratore che la suscita e la feconda.

Per la sua natura affatto spirituale, per la sua origine augusta e per i secoli sfidati e vinti, quale non è la nostra ammirazione pei canti che risuonano sotto le sacre vôlte delle cattedrali cattoliche? Anche considerata la omofonia liturgica puramente quale un fatto storico e quale poetica manifestazione dell'ideale religioso, essa richiama tutta la nostra attenzione ed i nostri studi più diligenti.

Il canto della chiesa cristiana ci presenta poi un fatto di gran momento, e che prova come congeneri evoluzioni musicali si compiano e si rinnovino, pressochè identicamente, in dati periodi nel lungo corso dei secoli. È una delle guise con cui il genio umano scande il ritmo dell'epopea del pensiero. Per chi bene lo riguardi nel suo sviluppo organico, il canto della chiesa cristiana ebbe fasi analoghe a quelle della musica degli antichi Greci, ed altresì a quelle della musica monodica che seguì il Risorgimento delle arti in Europa.

I cicli musicali dell'antichità pagana, dell'evo cristiano e dell'epoca moderna presentano dapprincipio un'arte embrionaria, che si sviluppa e si perfeziona, che produce i suoi capolavori e che poscia s'arresta per lasciar libero adito ad un'arte novella, pur essa feconda ed alla quale è serbato lo stesso destino.

Da Terpandro e Olimpo a Frinide e a Timoteo da Mileto; da Sant'Ambrogio e San Gregorio Magno a San Bernardo, al Jacopone e al Celano; da Hucbaldo e Guido d'Arezzo a Palestrina ed a Monteverdi; da Vincenzo Galilei — padre dell'immortale astronomo, — Peri e Caccini a Gluck, a Rossini e a Wagner, quante forme di bellezza non rivelò l'ideale dell'arte dei suoni?

L'austero canto diatonico si arricchisce dell'elemento cromatico, o colorato; il canto omofono, od all'unisono, si riveste di armonia; la polifonia assume tutto il suo sviluppo; nascono il *recitativo* e la *monodia;* si forma la musica imitativa dei fenomeni dell'anima; fiorisce la melodia; s'accentua l'espressione sentimentale; sorge il dramma della passione e il vero si glorifica in un'arte nuova e sovrana.

Il sacro tempio è il trionfo delle arti belle; missione di queste è aggiungere alla imponenza degli augusti riti le attrattive onde vanno caratterizzate; dal canto loro, le arti ispirate dal sentimento religioso si elevano al sommo dell'ideale e presentano, sotto una splendida forma sensibile e creata, *l'archetipo divino* della bellezza invisibile e increata.

Chi volesse indagare i primordi del canto religioso dovrebbe cercare le origini della preghiera, e così risalire all'inno di gratitudine inalzato al Creatore dai primi abitatori della terra!

Ma anche senza avventurarci in ricerche così ardue, quanto sappiamo, mercè la tradizione, basta a convincerci che inni sacri ebbero i Chinesi fin dalla più remota antichità, l'India nei tempi vedici, l'Egitto nel periodo più famoso della sua storia, senza poi dire delle altre nazioni e di altri popoli non meno illustri e non meno vetusti.

I canti religiosi a noi pervenuti devonsi a tre civiltà: l'Ebraica, la Greca e la Romana, sebbene non abbia a intendersi che l'antica melodia riviva nella liturgia cristiana *ad notam,* ma bensì liberamente imitata e conformandosi all'idea cristiana, al gusto dei nuovi tempi ed allo spirito della rigenerata umanità.

Fra il popolo d'Israello, David si rese immortale pei suoi *Salmi,* ch'egli cantava accompagnandosi col *Kinnor,* specie di arpa triangolare; si sa pure che il re Profeta accrebbe, con le sue ispirazioni divine, la magnificenza delle feste nella dedicazione del tempio di Gerusalemme.

E sempre fra gli Israeliti, al canto dei sacerdoti rispondevano, vicendevolmente, le turbe di uomini e donne, di cantori e strumentisti, e questo canto non decadde dal suo antico splendore se non nell'epoca della distruzione del tempio e, più tardi, durante la cattività d'Egitto. Nel lungo periodo della schiavitù d'Israello, il popolo tacque, appese le arpe ai salici dell'Eufrate, pianse e aspettò la liberazione della patria, avvenuta sotto Artaserse, e festeggiata con solenni inni di gioia e di ringraziamento.

Erano frequenti fra gli Israeliti le pompe religiose

coll'intervento della musica, e ad una di queste assistè, come afferma Giovanni, pure Gesù Cristo.

Quando, sotto l'imperatore Tito, il tempio di Gerusalemme cadeva sotto i picconi romani, le melodie davidiche erano ancora vive e fiorenti, e poterono perciò essere raccolte e diffuse dagli Apostoli nel mondo cristiano.

I libri sacri fanno menzione altresì di una seconda volta in cui Gesù Cristo sciolse la voce al canto, coi suoi Apostoli, dopo la cena (1).

Si ricordano pure i canti onde San Paolo e Silas fecero risuonare le vôlte delle loro prigioni. Sin da quando s'instituì il culto cristiano, il canto dei salmi e degli inni era in uso come un'antica consuetudine.

Plinio il Giovane, in una sua lettera a Trajano, accenna chiaramente a tal fatto, e per esso impariamo che i primi cristiani di Bitinia, dove egli era governatore romano, si raccoglievano al sorgere del sole per cantare alternativamente (***secum invicem***) inni a Gesù Cristo, da essi adorato qual Dio (*quasi Deo*).

Plinio (lettera XCVI) chiama caparbieria, ostinazione invincibile e pazzia la tenacità dei cristiani. Questi venivano perseguitati, banditi, costretti a invocare gli Dei, ad offrire incenso e vino alla imagine degli imperatori ed a maledire a Cristo!

Vuolsi che l'inno accennato da Plinio sia quello poi attribuito a Sant'Ilario (morto nel 367), e che comincia con le parole:

« Galli cantus, galli plausus,
Proximum sentit diem
Et ante lucem nuntiemus
Christum regem saeculo, ecc. »

Dalle grandi riunioni dei neofiti, accesi dal fervore della fede, sorsero i cantici improvvisati, come avveniva al tempo dei profeti dell'antico Testamento, vogliamo

(1) Abbiamo dal Vangelo che, dopo l'ultima cena, gli Apostoli intonarono un *inno* e se ne andarono: « *Et hymno dicto, abierunt* » (Math., c. XXVI, v. 30).

dire di Mosè, di sua sorella Maria, di Debora, d'Isaia, di Zaccaria.

Anche per autorità di Tertulliano, il canto dei primi cristiani era una *salmodia alternativa* (l'*antifona*), secondo l'uso dei canti del tempio di Gerusalemme.

Questi canti alternativi seguivano lo stile delle chiese d'Egitto, di Libia, della Tebaide, della Palestina, dell'Arabia, della Fenicia, ecc., nelle quali, come si esprime San Basilio: *In duas partes divisi alterni succintes psallant.*

È dunque al culto cristiano che devesi la conservazione e la trasmissione dei più antichi monumenti dell'arte musicale, i quali costituiscono il punto di partenza della sua storia, della sua tecnica, della sua filosofia ed estetica.

Il canto della chiesa, dopo di aver timidamente mormorato sulle labbra dei primi cristiani dell'occidente nei sacri silenzi delle catacombe, in ispecie nei tempi nefasti delle persecuzioni Neroniane, — questo canto divino — voce sommessa d'amore e di speranza — si cangia nell'inno del trionfo allorchè splende il labaro di Costantino, e le creazioni del nuovo periodo d'arte giunsero a noi a testimoniare la potenza delle opere dovute alle libere espansioni dell'anima accesa dal sacro fuoco della più umana delle religioni.

Ai tempi di Sant'Ambrogio il canto era diffuso in tutta la chiesa latina; però San Gerolamo si lagna che i cantori del suo tempo avessero introdotto nella chiesa le *modulazioni teatrali* (gli *acroama*), bandite dal grande arcivescovo milanese, cui devesi perciò, — oltre l'adozione del canto dei Salmi, — una delle prime riforme musicali.

Elevazione di pensiero e commozione di sentimento, questi gli effetti dovuti ai canti dei primi innografi della chiesa (1), canti che, per l'estetica della musica, hanno

(1) È famoso il passo seguente di Sant'Agostino, riferentesi ai canti Ambrosiani: « Quantum flevi in hymnis et canticis tuis, suave sonantis Ecclesiae tuae vocibus commotus acriter! Voces illae in-
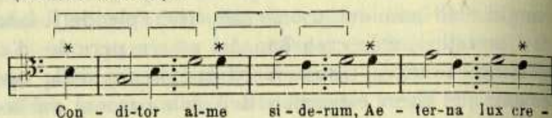
gran valore non solo come cimelii della liturgia latina, ma altresì come forma d'arte rappresentante la transizione dalla melopea antica al canto cristiano.
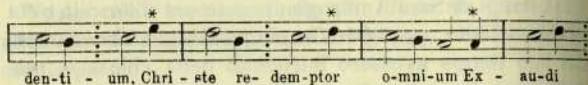
Difatti gli inni Ambrosiani, quanto alle parole, sono informati dal principio quantitativo, e cioè dal dimetro giambico, e, quanto alla musica, dai modi (detti *armonie* dai greci) citarodici: *dorico, iastio* ed *eolio* (*dorico,* scala di Mi; *iastio,* ha tre forme: scala da Sol a Sol, iastio normale, — scala da da Si a Si, iastio intenso, — scala da Re a Re, iastio molle; — *eolio*, scala di La, s'intende sempre senza intervento di alcun segno cromatico).
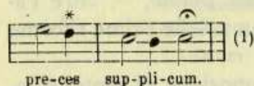
È notevole il fatto che, in origine, e in molti casi, le melodie non erano esclusive a questo o a quel testo letterario, ma servivano a testi diversi: erano non l'espressione propria di date parole, ma di un sentimento indefinito, pur sempre ispirato dalla religione. .

Uno di questi tipi melodici è il seguente, pieno di dolce espressione.

*(Iastio intenso).*










fluebant auribus meis, et eliquabatur veritas in cor meum, et exaestuabat inde affectus pietatis, et currebant lacrymae, et bene mihi erat cum eis » (Libro IX, cap. 6).

(1) Le note contrassegnate con *asterisco* possono, e devono, essere alquanto *tenute* nella esecuzione, cioè prolungate più del valore da esse espresso.

I singoli *modi*, come agenti psico-musicali, avevano il loro *ethos*, o carattere estetico. Platone lasciò su questo argomento una pagina splendida nell'antichità greca; nell' evo cristiano, e precisamente ai tempi di Teodorico re dei Goti, Cassiodoro (468-562), che fu suo ministro, così parla dei modi da lui conosciuti: " Il modo Dorico (scala di *Mi*) ispira il pudore e la castità. Il Frigio (scala di *Re*) eccita alla pugna ed accende il desiderio della vendetta. L'Eolio (scala di *La*) calma le tempeste dell' anima e produce, dopo angustie tormentose, un sonno riparatore. L'Iastio (scala di *Sol*) acuisce l'intelligenza degli spiriti ottusi, e a coloro che sono presi delle cose terrestri, concede l'aspirazione ai beni celesti. Il Lidio (scala di *Fa* col *Si* ♮) è dato come diversione alle noie e cure dello spirito, allieta colla sua docilità e riconforta con la sua grazia. Asservendo questa armonia alla musica dissoluta dei pantomimi, il mondo perverso ha fatto di un benefico rimedio un malsano eccitamento dello spirito „ (1).

L'austero, ma ineffabilmente ispirato canto Ambrosiano — voce di pace, di giustizia e di amore fraterno — barriera opposta agli eresiarchi guidati da Ario, ed arma possente contro la forza brutale pagana contrastante il dominio dello spirito cristiano, acquista maggior dolcezza nella scuola di Gregorio Magno, cui devesi una seconda riforma del canto ecclesiastico, seguìta poi da Carlo Magno nel suo vasto impero.

Fu in quel tempo che alle lettere latine, acconce appena a notare il canto nella sua forma più semplice e primitiva, si sostituirono i *neumi* (segni prosodiaci divenuti poi musicali e significanti lo spirito, l'*aria* della cantilena): specie di pittura del movimento melodico dei suoni — meno grave che negli inni di S. Ambrogio, — parcamente fiorito e pieno di religiosa soavità.

Esiste un'antica controversia intorno alla vera e autentica forma del canto della chiesa latina, controversia che s' agitava già ai tempi di Carlo Magno, il quale

(1) Vedi la nota nella pagina seguente (Prospetto dei *modi*).
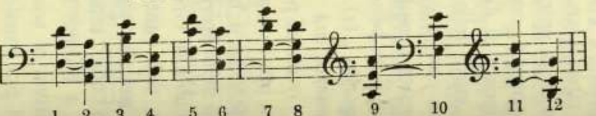
(1) Più tardi, e sino ai tempi dello Zarlino, i nomi delle Armonie greche furono applicati a *modi* diversi da quelli originali: il Dorico divenne la scala di *Re*, il Frigio la scala di *Mi*, il Lidio restò il Lidio (scala di *Fa*), ma il lastio normale fu denominato Missolidio (scala di ***Sol***); la scala di ***La*** conservò il nome di modo Eolio, quella di *Do* di modo Jonico, ecc.

Valga il seguente prospetto per l'intelligenza dei *modi*:

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Ipodorico, od Eolio greco | Ipofrigio, o Iastio normale greco | Ipolidio greco | Dorico greco | Frigio greco o Iastio molle | (Non esiste greco) | Lidio greco | (Non esiste greco) | Sintono Iastio greco o Iastio intenso |
| ***La*** | ***Sol*** | ***Fa*** | ***Mi*** | ***Re*** | ***Re*** | ***Do*** | ***Do*** | ***Si*** |
| Eolio liturgico<br>Protus in A. | Missolidio liturg.<br>Tetrart autentus | Lidio liturgico<br>Tritus autentus | Frigio liturgico<br>Deuterus autentus | Schema: *Re Sol Si Re*<br>Ipomissolidio liturgico | Dorico liturgico<br>Protus autentus<br>Schema: *Re Fa La Re* | Ipolidio liturg. | Ionico liturgico<br>Tritus in C. | Schema: *Si Re Sol Si* |

Ciascun modo autentico liturgico aveva il suo plagale alla quarta sotto, ma la sua melodia terminava sulla ***tonica***, o primo grado dell'autentico: è quanto dire che i modi plagali hanno la *finale* alla quarta sopra la nota più grave della loro scala.

SCHEMI DEI MODI LITURGICI:




Questi dodici ***modi*** si denominano: Dorico e Ipodorico, Frigio e Ipofrigio, Lidio ed Ipolidio, Missolidio ed Ipomissolidio, Eolio ed Ipoeolio, Ionio ed Ipoionio. Alcuni ammettono, inoltre, il Missolocrico (scala di Si con lo schema ***Si Fa Si***) e l'Ipomissolocrico (scala di Fa con lo schema ***Fa Si Fa***): questi ultimi due ***modi*** sono chiamati da Guido d'Arezzo ***Tritus*** in ***B autentus***, e ***Tritus*** in ***B plagius***.

volle che i cantori Franchi avessero ad attenersi alla purezza della scuola Romana, *fons et origo* d'ogni altra.
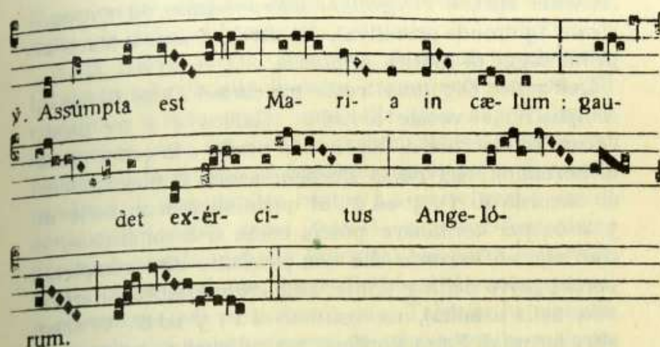
Ai nostri giorni la contesa si è — sotto un certo aspetto — rinnovata tra i Benedettini di Solesmes, in Francia, e la scuola di Ratisbona, in Germania. I primi vedono appunto negli antichi codici neumatici un canto fluido ed elegante, pieno di squisite modulazioni vocali; — i secondi stanno per un canto più austero e il cui testo letterario risalti con perfetta intelligibilità: per il dottor Haberl, il canto dei Benedettini, interpretato dal Pothier, ha troppo dell'*artistico*, di lusso esteriore, e come tale poco conciliabile con la rigidezza dell'alto medio evo. Contro le scuole di Solesmes e di Ratisbona sorse poi il Gevaert, che, mentre ricollega il canto ecclesiastico all'arte antica Greco-Romana, toglie ogni fondamento storico alla tradizione che San Gregorio Magno sia stato il legislatore del canto liturgico, il compilatore ed anche il creatore di molte melodie dell'*Antifonario (Monumenta Patrum renovavit et auxit)*. Questa, per l'illustre storico, non è che una leggenda. Inoltre egli non trova a lodare il sistema tenuto dai Benedettini di Solesmes nella riproduzione dei documenti liturgici neumatici più antichi, poichè nel tradurre essi non si attennero che alle versioni diastematiche (scritture su linee) posteriori a Guido d'Arezzo, e trascurarono le trasformazioni, specie *modali*, anteriori, e cioè avvenute tra il IX e l'XI secolo. Pel Gevaert, i canti del cristianesimo altrettanto sono più semplici quanto più sono vetusti (*Inni e Antifone delle ore*), i melismi (la neumazione) vennero poi.

Comunque sia, riguardando sotto il puro aspetto estetico i canti degli inni — informati dall'elemento metrico — bisogna riconoscere in essi una bellezza imponente e la forza della loro espressione. Non maravigli perciò se il *Te Deum* (dovuto, a quanto pare, non a Sant'Ambrogio, ma a San Nicezio, che visse un secolo dopo il metropolitano milanese), il *Veni creator Spiritus*, il *Lauda Sion*, di San Tomaso, e cento altri canti, quando siena eseguiti secondo l'ideale degli estetici del canto

liturgico, acquistino un prestigio religioso di gran lunga superiore a quello dei canti sacri dei maestri moderni, non escluso l'inno dei fanciulli nel *Parsifal* di Wagner.

Non solo negli inni, ma anche nelle antifone — che costituiscono i più splendidi fiori della musica rituale cristiana, — l'estetico deve riconoscere arditi e geniali tratti di ispirazione melodica. Quale mente di studioso, zelante dell'antico, non sarà presa di ammirazione nell'udire e nell'esaminare, ad esempio, la seguente antifona, in cui allo slancio della imagine poetica del testo corrisponde lo slancio della musica, così melodiosa, varia, soavissima, sovrumanamente esultante? Non più valori metrici dominati invariabilmente dal rapporto *ison,* come negli inni popolari Ambrosiani, ma qui un ritmo libero, affatto oratorio. In quel *melismo* sulla parola *gaudet* è tutto il fervore dell'asceta, e insieme abbiamo una frase musicale di elevata e santa letizia; — bella analogia tra la frase iniziale e quella alla parola *exercitus* — quasi ritorno ideologico secondo leggi puramente musicali. Le frasi di questa antifona — in numero di cinque — formano come altrettanti ritmi, o versi, di svariata lunghezza, ma armonizzanti tra loro, perchè oltre la proporzione ritmica vi ha pure quella tonale.

La cantilena elevasi dalla tonica alla dominante ionica, insiste su di questa e l'avvolge finchè risolve con cadenza sulla tonica. Un melismo finale è la postrema affermazione del giubilo espresso dall'antifona. Le frasi sono nel rapporto *emiolion* 3:2, i suoni capitali della cantilena — la tonica e dominante — sono essi pure nello stesso rapporto, che è quello della consonanza di quinta, così vaga e potente a un tempo stesso. L'antifona " *Assumpta est Maria* „ appartiene al modo Ionico di Glareano, ossia al Tritus in C di Guido d'Arezzo, modo che non si incontra nelle teoriche greche. (*Vedi pagina seguente*).




Dopo la grande epoca musico-liturgica rappresentata da quell'immortale monumento che è l'*Antifonario Romano,* l'ideale del bello nel canto sacro si è di epoca in epoca rivelato sotto molteplici aspetti, pur mantenendosi inalterato nel suo principio inspiratore e nella essenza sua.

Nel sentimento religioso risiedeva la forza impulsiva e provocatrice, che doveva spingere l'arte dei suoni al suo massimo sviluppo, segnatamente nella composizione vocale a più voci.

Il monaco belga Hucbaldo (Ubaldus), di Sant' Amando, (840-930) e Guido d'Arezzo (990-1050) ci lasciarono documenti i quali comprovano (ad onta delle recenti contestazioni di Oscar Paul, insufficienti a distruggere una tradizione secolare e avvalorata dai documenti) che nelle solennità liturgiche il canto si valeva del prestigio, od ornamento, degli intervalli musicali simultanei riputati, secondo le teoriche del tempo, i soli consonanti, aggregati già molto anteriormente menzionati da Sant' Isidoro di Cartagena, vescovo di Siviglia, che visse nel VI secolo. Questi, nel libro *Delle Origini,* e precisamente nelle sue *Sentenze di Musica,* scrive: " *Harmonica* (musica) *est modulatio vocis, et concordantia plurimorum sonorum, et coaptatio* „. Tal genere di musica prendeva il nome di *diafonia* (*dia* = due, *phonos* = suono) ed anche di *organum,* dallo strumento di questo nome, introdotto in chiesa fin dai tempi di papa Vitaliano (secolo VII).

Secondo altri, è l'*Organum instrumentum*, od *Organistrum* (ghironda primitiva), che avrebbe dato il nome ai primi saggi di musica armonica.

Dell'antico *Organum* restò traccia nel *Falso Bordone*, composizione vocale a canto sillabico e a tre parti: l'*acuta* (detta voce di falsetto), la *media* e la *grave* (voce di bordone). Nel *Falso Bordone* suolsi cominciare con un accordo di 1ª, 5ª ed 8ª, al quale succedono serie di 3ᵉ e 6ᵉ, per terminare poscia come si è cominciato, e cioè con un accordo che non possiamo dire completo, perchè privo della 3ª (l'intervallo caratteristico, od *affettivo*, della tonalità), ma costituito di 1ª, 5ª ed 8ª. Vi sono altre forme di Falso Bordone, tra cui quella a canto sillabico a quattro parti, a nota contro nota. Fu detta Falso Bordone anche un'armonia rudimentale, pur essa con parole sacre latine.

L'*Organum* è quanto di più *meccanico* e di più inartistico possa imaginarsi. Tuttavia, in tempi d'efferatezza, come quelli dell'alto medio evo, e cioè anteriormente alle prime crociate, è già per sè stesso degno di nota il fatto che si cercasse un processo tecnico-musicale diverso dalla struttura melodica omofona, così semplice, del canto della chiesa.

Niun progresso reale però poteva provenire dalla uniformità armonica dell'*Organum* di prima specie, perpetua successione di 4ᵉ, o di 5ᵉ, con o senza ottava, parallele al *canto* o *vox principalis;* — la parte aggiunta era detta *vox organalis,* perchè eseguivasi sull'organo.

Tale sorta di musica, greve qual cappa di piombo, rimase schiacciata sotto il suo proprio peso e disparve. In Guido d'Arezzo troviamo un *organum* a intervalli diversi, con 2ᵉ, 3ᵉ e sopratutto 4ᵉ, ma anche questo tentativo non ebbe imitatori.

Col risveglio intellettuale seguìto alle prime spedizioni in Oriente, un nuovo alito di vita si diffuse in Europa, e segnatamente nei paesi latini e teutonici; e dopo quest'epoca i rudi aggregati diafonici vennero surrogati da una nuova forma armonica, dalla quale doveva, a poco a poco, svilupparsi la musica moderna.

Il sentimento religioso ispirò l'arte nascente e la sospinse nella via dei suoi progressi.

Nella nuova forma armonica, destinata a celebrare la gloria della divinità, il canto gregoriano non era più riprodotto a nota contro nota (alla 4ª, o alla 5ª) ma si combinava con un secondo canto affatto diverso dal primo, dando origine al *biscantus,* detto pure *discantus* (*déchant*), e cioè duplice canto. La parte grave era il *canto dato* (*cantus prius factus*), o *tenore* (così detto perchè *teneva* la melodia liturgica), la parte superiore era la parte aggiunta, oggi direbbesi il contrappunto, e presentava più note contro una. Talvolta la melodia principale era accompagnata da una seconda melodia nel grave, le cui note appartenevano ad una melodia preesistente, ma alterata senza alcun riguardo perchè potesse servire alla bisogna urtando l'udito il meno possibile.

Il più antico trattatista di discanto, Giovanni di Garlanda (prima metà del XIII sec.), assevera perciò che il *canto fermo doveva conformarsi al canto superiore.*

La misura ternaria, forse in omaggio alla *Trinità,* è l'unica che s'incontri nei primi *discanti* nel corso dei secoli XII e XIII.

L'elemento profano, la canzone popolare, fece sentire il suo influsso sull'arte sacra pressochè in ogni tempo.

Quando la chiesa ebbe trovato, nelle ispirazioni del suo genio artistico, il *discantus* (*dis* = *dia* = due, *cantus* = canto), — costituito dapprima di puri canti della liturgia, — e volgendo il secolo XII, la canzone profana penetrò nei sacri templi unendosi alla prece divina: l'una delle due parti modulava il canto fermo, in lingua latina, l'altra faceva udire, nello stesso tempo, una canzone da trivio in volgare.

Tali ibridi connubi, barbari come lavoro tecnico, erano addirittura sacrileghi riguardati dal lato estetico e religioso. Trovato il *discanto,* l'avvenire della musica era però assicurato: ogni progresso ulteriore doveva essere conseguenza necessaria di quello, poichè, sia per leggi fisiche, sia per leggi fisiologiche, era giocoforza

nascesse, a poco a poco, l'accordo fra i suoni. La sconcordanza non potendo presentarsi se non come un fatto accidentale, temporaneo, ne seguiva che la consonanza doveva costituire la base fondamentale di tal nuovo organismo vivente nel mondo dei suoni.

Ai lunghi tentativi di questo genere di musica, all'epoca in cui i pii discantori non sapevano suggerire al coro se non: " *Audiatis vos vel retineatis hoc canendo* „ (secolo XI) (1), successe quella dei teorici, tra i quali primeggia Francone di Colonia, epoca corrispondente a quella in cui nella cattedrale di *Notre-Dame* di Parigi il compositore Perotin (sec. XII) conquistava il titolo di *Magnus* e di *Optimus discantor* pei suoi lavori a tre e persino a *quattro parti,* a più testi e con una sorta di *organum* affatto diverso dall'antico, perchè il nuovo era quasi tutto di fantasia, e cioè, tolte tre o quattro note dal canto gregoriano, l'intera composizione era lavoro d'invenzione, abbellito da un lusso più che soverchio di fioriture vocali. Queste attestano, se non altro, la viva imaginazione del compositore e la valentia canora degli esecutori.

Il *canto dato* era, in quel tempo, l'anima melodiosa della polifonia, e perchè nell'inalzare la lode a Dio ogni parte vocale avesse a sua volta importanza protagonistica, il canto dato trasferivasi dall'una all'altra voce, affidando a quella che temporaneamente vi rinunziava *note* di accompagnamento, il *discanto*, o contrappunto, come si disse di poi.

Per tal modo ecco sorto lo stile d'*imitazionè,* ecco il principio del *canone* (*rota*), dal quale, molto tempo dopo, derivò la *fuga.*

Il menzionato Perotin, nel suo " *Posui adjutorum* „

(1) « *Ascoltate, e nel cantare ritenete ciò a memoria* ». — I discantori solevano, prima della esecuzione che diremo pubblica, intendersi privatamente su ciò che volevano cantare nella nuova forma di musica; un primicerio insegnava oralmente come il coro avesse da procedere nel cantare sopra un' antifona, un inno, ecc.; — fu più tardi che si scrissero i discanti, pei quali venne imaginata la notazione proporzionale, di cui il primo teorico fu Francone da Colonia (sec. XII).

— uno dei pezzi più celebri del secolo XII — iniziò questo artificio, che doveva poscia costituire la maggior bellezza dell'arte musicale, e non più abbandonato per oltre sei secoli.

Beethoven, Schumann e Wagner non seppero sottrarsi alla seduzione dello *stile imitato* e *fugato*, sebbene così amanti di innovazioni e di progresso: la *IX Sinfonia*, le scene del *Faust* e il *Parsifal* sono là ad attestarlo. Se lo stile d'imitazione formò la gloria dei compositori avvenire, il malvezzo d'associare canti profani ai sacri e di sovrapporre canti gregoriani tra loro diversi, e a testi svariati per concetto e lingua, tutto ciò doveva invece non solo recar offesa alla santità del tempio divino, ma altresì impedire il libero sviluppo del pensiero musicale e soffocare ogni principio di ispirazione e di espressione che potesse per avventura nascere nel cuore degli antichi fonurgi.

Ma nel lungo periodo, diremo così, sperimentale del contrappunto, si vennero a formare gli elementi con cui il compositore potè dall'arte meccanica assorgere all'arte ideale.

Solleciti quanto mai i discantori dei secoli XII e XIII di evitare gli urti cacofonici, giudice supremo ed unico il senso dell'udito, e mirando a trasfondere nella prece la dolcezza del sentimento che la ispirava, si veniva a scoprire quali erano le combinazioni più eufoniche, gli accordi consonanti, e si avvertiva come certi urti potessero accettarsi, ma solo per rendere più gradita la consonanza: difatti questa non ha valore estetico che pel suo contrasto con la dissonanza.

Nulla vi sarebbe di più antipatico di una musica costrutta unicamente di accordi perfetti! La dissonanza è perciò la vita della musica. Il segreto dell'artista dei suoni sta appunto nel saper combinare, con gusto e giusta misura, le consonanze con le dissonanze. Questa giusta misura (o contemperamento), che è la tecnica e l'estetica del contrappunto, si stabilì sulle sacre cantorie.

La composizione musicale, acquistata che ebbe piena coscienza delle proprie virtualità estetiche, corse rapi-

damente nella via del suo più bell'avvenire. Fatto singolare! Le melodie dei trovatori, che avevano giulivamente risuonato per le contrade d'Europa – e ripetute dai cantori popolari – tornavano sì ben accette al pubblico, che i compositori, pressochè sempre bramosi del favore della folla, non sapevano dispensarsi dal farne *tema*, fuori del tempio, delle canzoni destinate ad essere eseguite nei privati ritrovi, e, nel tempio, farne *tema* delle messe e di altre parti dell'officio divino. Fu così che nacquero la canzone polivoca e la musica sacra a più testi.

Il sistema dei discantori del secolo XII rivisse poi nei contrappuntisti dei secoli XV e XVI.

Come è da imaginare, il *tema*, dovendo prestarsi agli artifici dello stile d'*imitazione*, ai *canoni*, di specie infinite e stranissime, subiva necessariamente radicali alterazioni e tali da non essere, in molti casi, pressochè più riconoscibile. Così vediamo in una splendida raccolta del Petrucci, *Harmonice musices Odhecaton*, 1501-1503, i più famosi maestri del secolo XV: Iosquino del Prato (Josquin de Près, 1450-1521), Agricola (secolo XV e XVI), Chiselin, Obrecht (Hobrecht, 1430-1506), Okeghem (Ockenheim, seconda metà del secolo XV) (1), Brumel (Bromel, contemporaneo di Josquino), Tinctor (1446-1511), ecc., piacersi di contrappuntare a tre, a quattro od a cinque voci le canzoni popolari in voga al loro tempo. Era un vezzo della scuola Franco-Belga-Olandese, seguìto con non minore zelo dagli italiani. La malcapitata melodia originale, se serviva come di canovaccio a bellissimi contrappunti imitati, restava però interamente sfigurata.

È avviso di qualche storico musicale siasi ricorso ai temi profani, più animati e più ritmici, per la ragione che il

(1) Okeghem Giovanni, fiammingo di nascita e di origine, passò quasi l'intera sua vita in Francia al servizio di Carlo VII e di Luigi XI. Fu uno dei più profondi contrappuntisti che illustrarono il secolo XV. Michele Brenet ne scrisse la biografia, nel 1893. Ad onta di ricerche diligentissime, si ignora però sempre il luogo e la data della nascita di questo compositore tanto famoso.

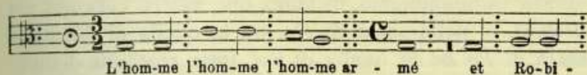
lungo comporre sui temi dei canti liturgici aveva ingenerato sazietà e noia: lo stile severo del contrappunto veniva così temperato dalla fluidità melodica del canto fiorente sulle labbra del popolo.
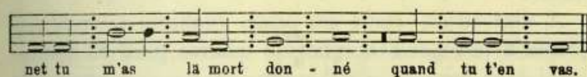
Ma già vedemmo che l'associazione del canto popolare al canto gregoriano si iniziò nel secolo di Francone di Colonia, e già avvertimmo che questa sorta di musica non era fatta certamente per edificare l'anima dei fedeli, i quali dovevano essere non poco scandolezzati nell'udire accoppiata, ad esempio, la preghiera del *Kyrie* alla canzone:

« Dolce Fiammetta mia! »

Ma poichè la canzone veniva contorta, storpiata, ridotta a frammenti e peggio, così può ammettersi che le sue parole non fossero profferite: il compositore non doveva servirsi delle sue note se non come di tema puramente musicale.

La più celebre di tutte le canzoni contrappuntate nei secoli XV, XVI e XVII fu quella dell'*Homme armé,* il cui autore è ignorato, poichè l'Aaron — l'autore del *Toscanello in arte musica* — nell'attribuirla a Binchois dimentica che essa esisteva molto tempo innanzi a questo compositore.







(Dal *Tinctoris*).

COUSSEMAKER, *Scriptorum,* T. IV, p. 173.

Il senso estetico e il rispetto alla chiesa dovevano essere obliterati se potevasi tollerare un tanto sconcio! La parola divina che si associa al ritornello di una canzone da trivio!... Ciò è enorme!

Tuttavia è debito riconoscere che sulla base di questi temi si combinavano lavori ingegnosissimi nello stile *imitato* e *canonico*. Combinare i suoni di un *canone* rigoroso attorno a un canto prestabilito non è impresa da ingegni mediocri.

Le speculazioni tecniche della scuola Franco-Belga-Olandese non si appagarono solamente di questa sorta di lavori, ma escogitarono i più singolari processi musicali. Tra i più bizzarri e i più inestetici, e, agli occhi nostri, altresì puerili giuochi di suoni va ricordata una messa dell'Okeghem — il compositore che spinse al *non plus ultra* gli artificî del contrappunto, — messa combinata in guisa da poter essere cantata in uno qualsiasi dei *modi autentici*.

Questo componimento, che qui abbiam voluto rammentare — e che riporteremo più oltre, come una inaudita aberrazione musicale, e perchè si abbia a vedere come possa mai smarrirsi il sano concetto dell'arte — non ha *chiavi*, come non ne aveva la notazione neumatica ; — la notazione, pur essendo fonica e diastematica, è qui indefinita, indeterminata; il *tempo* (la *misura*) è *perfetto* ($\frac{3}{2}$). la *prolazione* (suddivisione della unità di ogni istante della *misura*) è *imperfetta* (= due semiminime per ogni minima; — nella prolazione perfetta sono invece tre), questo componimento, diciamo, può essere eseguito, *ad libitum*, o nella scala di *Re*, od in quella di *Mi*, nella scala di *Fa* od in quella di *Sol*, tutte costituite diatonicamente, per esempio, dei soli tasti bianchi del pianoforte.

A dimostrare come ciò possa realizzarsi, rechiamo prima il testo dell'Okeghem a quattro parti su quattro righi (per vero la quarta parte — il basso — non ha da spendere molto fiato, poichè essa si riduce a poche note); poi trascriviamo lo stesso testo sopra due soli pentilinei, senza *chiavi*, come nell'originale. Ciò fatto, avremo il pezzo nel *Protus*, se lo leggeremo in chiave di *Sol*, tanto nel rigo superiore quanto nell'inferiore (in questo però colla chiave di *Sol* grave); sarà nel *Deuterus* se lo leggiamo in chiave di *Do* in terza linea (chiave di con-

tralto); risulterà nel *Tritus* se faremo uso della chiave di *Fa* in quarta linea (chiave di basso) e finalmente apparirà il modo *Tetrart* se leggeremo nella chiave di *Do* in seconda linea (chiave di mezzosoprano). Per agevolare la lettura e la comprensione di questo *Kyrie*, tanto decantato dagli storici della musica, diamo la esemplificazione grafica in tutti i quattro toni autentici.

## TESTO DI OKEGHEM

Kyrie ex Missa cujusvis toni (ad omnem tonum).

Ky - - - - - ri - e e - - -

Ky - ri - e e - - - - - - - - -

Ky - - ri - e

e - - - - - - - - - - - - -

Ky - - rie e -

- - - - - le - i - son.

- . - - - - le - i - son.

- - - - - le - i - - son.
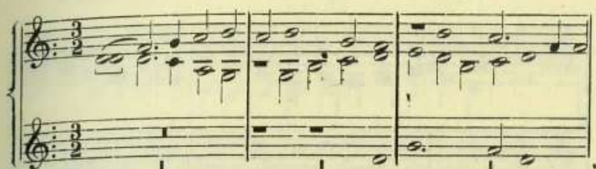
lei - - - - - - - - son.

Trascrizione onnitonale.
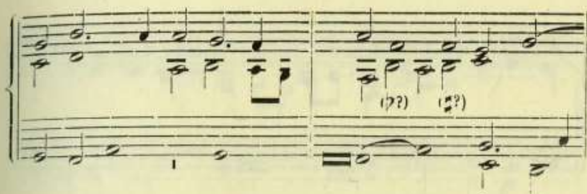
5 5
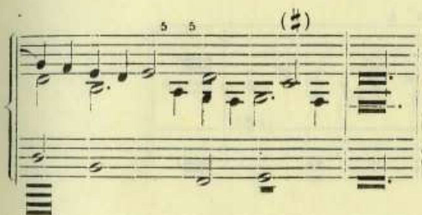
TRADUZIONE Iª

PROTUS AUTENTUS (Dorico — I° Modo).



*(I suoni di questo rigo vanno riferiti all'8ª sotto)*





### Traduzione IIª

Deuterus Autentus (Frigio — Modo IIIº).
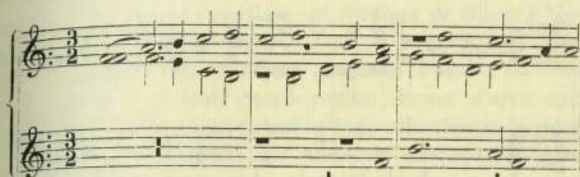
(*I suoni di questo rigo vanno riferiti all'8ª sotto*)

5 5
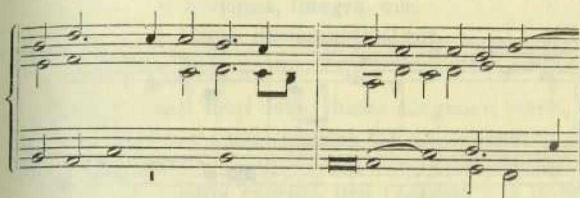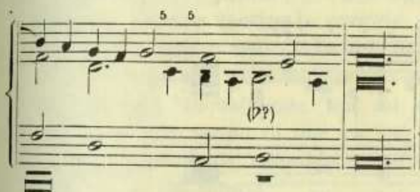
(♯)

### TRADUZIONE IIIª

TRITUS AUTENTUS (Lidio — Modo V°).
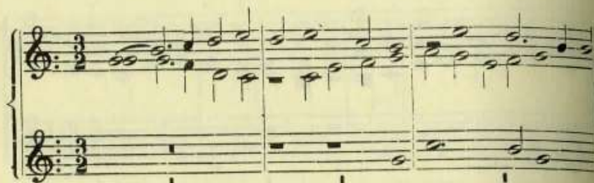



*(I suoni di questo rigo vanno riferiti all'8ª sotto)*
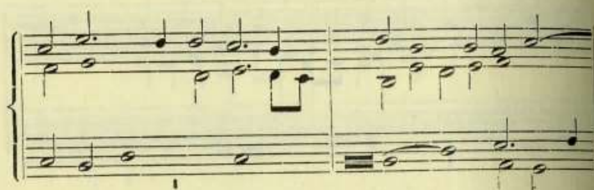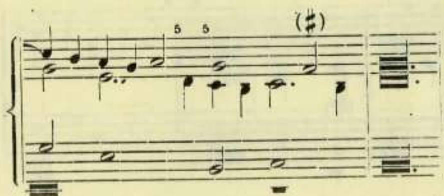




## TRADUZIONE IVª

TETRART AUTENTUS (Missolidio — Modo VII°).



*(I suoni di questo rigo vanno riferiti all'8ª sotto)*





Questo *Kyrie* (nella forma onnitonica) fu edito nel « *Liber XV Missarum* „ dal Petrejus, nel 1538.

Sebaldus Heyden, nella sua *Ars Canendi*, riporta un componimento dello stesso genere di questo dell' Okeghem: è un canone pur esso destituito di chiavi.

Uno sforzo d'ingegno non minore, sebbene degno di miglior causa, va riconosciuto nei componimenti a quattro, e talvolta anche ad un numero maggiore di parti, costituiti di pezzi tolti dai canti della chiesa latina. In questo stile vuol essere ricordata un'antifona di Niccola Gombert (XVI sec.) di Bruges (morto poco dopo il 1556), e della quale trascriviamo alquante misure, sufficienti ad offrire idea dell'intero pezzo, forma d'arte anche questa nata e sviluppatasi in seno alla chiesa. In questa antifona si incontrano gli elementi dell'accordo di *settima di dominante*, pur esistenti nei lavori del vecchio Du-Fay. Le antifone sono le seguenti:

1. Salve Regina, ecc.
2. Ave Regina cœlorum, ecc.
3. Inviolata, integra, ecc.
4. Alma Redemptoris, ecc.

(Vedi Tavola *).

Vi erano pure fuori della chiesa congeneri lavori, intessuti non più di canti religiosi, ma unicamente di canzoni profane.

Pervenuti a tanto eccesso, una reazione non doveva farsi attendere a lungo, chè il sentimento del bello se poteva attutirsi nel lungo periodo di dominio della Filosofia Scolastica, o prima o poi era legge inevitabile si rivelasse e facesse sentire le proprie aspirazioni. E così se Obrecht scrive nello stile dei fiamminghi, dà pure in luce lavori nei quali appare lo stile *a nota contro nota*, non già Hucbaldiano, ma ad accordi complessi e vigorosi, allo scopo di dar varietà alle proprie composizioni, pur non di rado elaborate ed artificiose, come voleva l'uso del tempo.

Tal genere, che diremo *misto*, lo si può vedere nella *Passio secundum Mattaeum* dell'Obrecht, polifonia di

inestimabile valore, non solo per la singolare bellezza tecnica, ma anche pel soave sentimento melodico che anima ciascuna sovrapposizione melodica del pezzo.

Alla buon'ora, la melodia comincia a cattivarsi l'amore degli artisti, dopo di essere stata, per secoli e secoli, abbandonata ai soli cantori popolari.

Un musicista che aveva vissuto molti anni in Italia, facendo la delizia di chi ne udiva la voce e le composizioni, sino allora insuperate, perfezionò ancora più questo stile, ricercando un tipo di bellezza semplice e pieno di nobiltà: intendiamo parlare di Iosquino del Prato, dianzi menzionato.

La sua *Ave Maria*, in modo Ionio (il nostro modo di *Do* maggiore, secondo la classificazione del Glareano), spira ineffabile soavità, ed offre bella eleganza di elaborazione — per chi legga il lavoro riportandosi al tempo in cui fu scritto, — e riunisce in pari grado i pregi della dottrina e quelli della ispirazione.

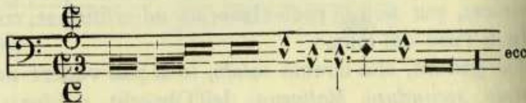
Tuttavia neppure questo famoso contrappuntista seppe sempre evitare la elucubrata aridità della quale erano invaghiti i suoi contemporanei, lo prova — ad esempio — la messa col titolo: *L'homme armé, super voces musicales*. È un canone a tre voci scritto sopra un unico rigo, e in tre *tempi (misure)* diversi: uno per ciascuna voce: soprano, tenore e basso.

Si comprende bene che leggendo le stesse note in diverse *misure* e in diverse *chiavi*, diversi risultino i valori e quindi diverse le cantilene.
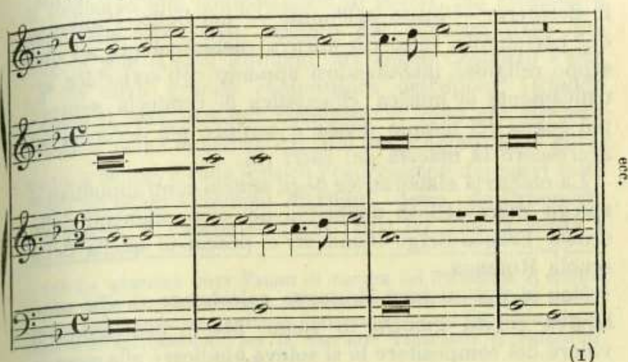
(Vedi Tavola **).

Petrus Platensis (Pierre de la Rue) pur esso fu tra coloro che si piacquero di questa sorta di comporre: è ingegnosa una sua *Fuga*, in tal genere, della quale ecco il principio:

*Fuga Quatuor vocum ex unica.*



(*Trasportato*).




(1)

Come si rende manifesto dall'esame dei lavori di quel tempo, a poco a poco, dal XII al XVI secolo, col continuo *maneggiare* e *rimaneggiare* gli elementi del contrappunto (così fu detto il *discanto* ai tempi di Filippo da Vitry e di Giovanni De Muris — secolo XIV), si scoprirono le speciali proprietà delle diverse combinazioni dei suoni, e si finì col divinarne, sia pure empiricamente, le leggi.

Tinctoris, Gafurio (Gafori), Zacconi, Aaron, Zarlino pubblicarono opere didattiche che ancora oggi dovrebbero essere consultate da quanti vogliono penetrare le profonde ragioni della tecnica polifonica.

(1) Sotto il segno ₵ i valori diminuiscono della metà; così la Breve diventa una Semibreve. — È il *Tempo diminuito perfetto*: la *Proporzione dupla*: $\frac{2}{1}$.

Sotto il segno O la Breve ha il valore di tre Semibrevi. — È il *Tempo perfetto con prolazione imperfetta*.

Sotto il segno ₵ 3 la Breve limita il proprio valore al terzo di quello che ha nel *Tempo perfetto*. — È la *Proporzione tripla*: $\frac{6}{2}$ (C 3).

Sotto il segno C la Breve conserva il suo valore normale. — È il *Tempo imperfetto*. Ciascun segno esprime l'*integer valor notarum*.

E questa lunga elaborazione pratica, le assidue speculazioni teoretiche, le incessanti ricerche di nuove forme, il desiderio — insito nell'uomo — del bello, l' impulso del perfettibile, tutto ciò mirava costantemente ad uno scopo religioso, intendendosi appunto coll'arricchire artisticamente la musica chiesastica di renderla sempre più degna del tempio divino e sempre più acconcia ad accrescere la maestà dei sacri riti.

La maestria elaboratrice degli antichi contrappuntisti si spiega maravigliosa dapprima nei componimenti della scuola Franco-Belga-Olandese e poscia in quella della scuola Romana.

Non si può negare l'ingegno calcolatore di chi combinava siffatti giuochi di suoni. Ma in quel tempo il valore del compositore lo si soleva giudicare alla stregua di cotesti rompicapo. " Purchè si avessero in una composizione musicale — scrive il Baini — i più astrusi artifizi, purchè si accozzassero le più disparate combinazioni, purchè vi fossero seminati ammassi di insuperabili difficoltà: *modi, tempi, prolazioni, emiolie, proporzioni, aumentazioni, divisioni, alterazioni, perfezioni, imperfezioni, enimmi, nodi, canoni, granci, rovesci, rivolti, fughe, imitazioni,* ecc., purchè insomma vi trionfassero le più inconcepibili stravaganze, quella era veramente bella composizione, ed il fortunato autore veniva collocato tosto fra i divini compositori. „

Erano poi piacevoli, per non dir altro, i contrappuntisti del secolo XV e della prima metà del XVI, allorchè si dilettavano a scrivere le note con un colore analogo alle parole; a tal proposito così si esprime il citato Baini: " Se le parole dicevano *tenebre, caligine,* ecc., ecc., usavano (quei compositori) note tutte negre; se dicevano *luce, sole, porpora,* tingevano le note di rosso; se *erbe, campi, vigne,* le note erano verdi „. Ad onta di siffatte aberrazioni e puerilità, il progresso era iniziato, nè il pregiudizio poteva più arrestarlo nella sua luminosa via, e ciò per forza fatale.

Di fatti, quando uno dei valenti artefici di note di quel tempo — veri cesellatori musicali — aveva dato prova

di possedere a fondo la scienza del contrappunto, e ciò allo scopo di accreditarsi agli occhi dei colleghi, tosto si dedicava alla composizione di lavori più semplici e nello stile espressivo, ispirato dal concetto delle parole. E non il solo Iosquino, ma anche Costanzo Festa ed un altro grande compositore dell'epoca, Orlando Lassus (Lasso, Roland Delattre), — *colui che ricreava l'orbe* — come fu scritto dai suoi contemporanei — miravano a rendere colla musica l'espressione dei sacri testi.

Ma gli è con Giovanni Pierluigi, detto, da Praeneste sua patria, il Palestrina (1514-1594) (1) che la storia e

(1) La quistione circa l'anno di nascita del Palestrina ci sembra risolta nella seguente lettera, che ci indirizzava un egregio concittadino del grande compositore, il signor Vincenzo Cicerchio, che fu segretario del Comitato per le onoranze centenarie al Palestrina, nel 1892:

« In nessun archivio di Palestrina e di Roma si è potuto rinvenire l'atto di nascita del Pierluigi, per quante ricerche sieno state fatte da mio padre e da molti altri dotti nostrani ed esteri..

Però prima del Concilio di Trento, i Parroci non solevano registrare le nascite. — Palestrina, come quasi tutti i paesi e città del Lazio, ebbe la sventura di avere tutto distrutto ed incendiato nel famoso sacco del Borbone (1527).

Mio padre, di buona memoria (Pietro Cicerchio Rossi), dopo di avere percorso una brillante carriera artistica (con voce di tenore), sui maggiori teatri d'Italia e dell'estero, ritornato in patria, trovò nell'archivio patrio molti documenti riguardanti la vita intima del Pierluigi, pubblicati ora in Germania per cura del Dott.re Haberl, e sopra questi documenti, con una certa tal quale sicurezza, mio padre potè precisare la data della nascita del Pierluigi alla fine del 1514, o al più ai primi del 1515.

È certo che il Pierluigi morì in Roma (di polmonite) il 2 febbraio 1594, assistito da San Filippo Neri, suo confessore: ed è pure certo che nella Cappella del palazzo Apostolico (ora Reale) del Quirinale conservavasi un ritratto del Pierluigi, *dell'epoca istessa*, con la scritta seguente:

*Joannes Petrus Aloysius Praenestinus qui vixit prope* (quasi) *octuagenarius*. Da questa scritta risulterebbe, facendo il conto alla rovescia, che la data di mio padre è la più verosimile. Altri argomenti ci sono pure e che taglierebbero la testa al toro, ma mi dilungherei di troppo.

Il Baini nella sua, sebbene unica storia sul Pierluigi, si è sforzato a dimostrare che il Pierluigi era povero ed oscuro d'origine, e che tutto doveva ripetere da Roma e dai Mecenati Romani.

Nulla di più falso. Dai documenti sopraccennati, invece si scorge chiaramente come la famiglia Pierluigi possedesse un censo cospicuo, speciale per quei tempi, che quando Giulio III, che era stato vescovo Prenestino, lo chiamò in Roma, conoscendone *de visu* i meriti, il Pierluigi era già *Maestro di color che sanno.*

l'estetica segnano la più alta glorificazione dell'ideale religioso nel campo della musica.

Il Palestrina può dirsi l'epilogo luminoso dell'arte a lui anteriore, il genio massimo dell'età sua, il fondatore della musica moderna nei suoi elementi essenziali, tanto tecnicamente quanto esteticamente, e cioè come organismo e come idea, e questa in rapporto all'arte sacra. Le di lui immortali creazioni ci provano come la musica possa assorgere ai più alti ideali e incarnarli nelle sue forme incorporee e fantasiose, piene di fascino e così possenti sullo spirito dell'uomo. Quelle soprammirabili polifonie ci avvolgono come nell'etere di un mondo ultrasensibile: le vibrazioni di quei suoni, soavi e mistici, di una espressione arcana, investono l'anima e la trasportano nelle regioni di una poesia nuova e veramente sublime.

La musica del Palestrina traduce in forma peregrina, e senza esempio anteriore, i nostri sentimenti più puri, quali l'amore per un Dio, la preghiera, l'adorazione, la lode, senza mai uscire dal ciclo di un'arte severa, castigata e profonda, quale deve essere l'arte consacrata al culto divino. Bruciò, è vero, anch'egli dapprincipio i suoi incensi al sistema di comporre fiammingo, ma bentosto egli la ruppe con l'andazzo del tempo, e semplificando le forme della polifonia, senza spogliarla dei pregi dello stile *canonico*, fa sì che le parole della liturgia vengano comprese e sentite dall'anima di chi le

---

Nè è a meravigliarsi poichè Palestrina in quei tempi aveva una corte splendidissima (i Colonna) e quasi tutti i letterati ed artisti del secolo XVI venivano (compreso il grande Michelangelo) a questa città per ammirarvi i superbi avanzi del famoso tempio dedicato alla *Fortuna Primigenia*, e respirarvi nel tempo istesso le aure balsamiche. E propriamente in quel tempo altri illustri Prenestini e non Prenestini al seguito dei Colonna, principiarono a ricondurre in onore gli studi archeologici.

Qualcuno di questi documenti, se ben ricordo, fu pubblicato nel 1878 in Germania in una effemeride intitolata *Santa Cecilia*, in Ratisbona.

Tutti i biografi e scrittori confondono il nome e cognome del Pierluigi; questo va scritto nella maniera che segue:
*Giovanni* (nome), *Pierluigi* (cognome), detto il ***Palestrina*** (soprannome), figlio di Sante (nome) Pierluigi ».

ascolta. Prima di lui, ciò cui si mirava principalmente era di ottenere la varietà delle cantilene riunite in unico tessuto musicale; il grande di Praeneste ricercò più dei suoi antecessori la bellezza del concento polivoco e la espressione viva, vera e penetrante del sacro testo. Il Palestrina spiccò il volo dell'aquila del Cedron, e l'ideale di Sion, ora soave ed ora imponente, rifulse nei lavori di questo sommo siccome esempio di bellezza contrappuntistica insuperato e immortale. Fu il Palestrina che attuò il concetto della riforma musicale promossa dal Concilio Tridentino (1563), concetto inteso a sottrarre la musica sacra dagli elucubrati artifici dei fiamminghi, dal sistema di comporre su temi di canzoni mondane, dalla assurda promiscuità dei testi sacri e profani, dalla miscela dei canti liturgici e da tutto ciò che toglieva alla composizione musicale chiesastica ogni principio di chiarezza e conseguentemente quella possanza sull'anima dell'uomo, che sola giustifica l'intervento dell'arte dei suoni nel tempio divino. Il *lascivum aut impurum,* lamentato dai porporati del Tridentino, fu emendato, tolto e sostituito da forme musicali che fecero della casa di Dio novellamente l'augusta casa della preghiera *(domus orationis).*

La comparsa del Palestrina la si spiega non solo pel bisogno di reazione allo stile dei maestri Fiamminghi, — poichè ogni eccesso provoca il suo contrario, — non solo perchè i principi del vero e del bello nel semplice se possono essere per qualche tempo messi in non cale finiscono però, o prima o poi, ad imporsi, — ma la si spiega altresì come contraccolpo all'atteggiamento della chiesa di Roma innanzi alla inopinata alzata di scudi dei Luterani e dei Calvinisti; si spiega come un riflesso delle condizioni politiche e religiose del tempo, e, infine, come un prodotto dell'ambiente in cui il Palestrina visse e spiegò la sua prodigiosa attività artistica.

Il creatore degli *Improperi* va riguardato una grande personalità del cattolicesimo, come G. S. Bach lo è del protestantismo: sono due fari che, in epoche diverse, illuminarono l'arte, e che formano tuttora la gloria di due nazioni.

In proposito ricorderemo che fu instituito un confronto tra questi due poeti dei suoni: idea errata! Si volle anzi dare la palma al *cantor* di S. Tomaso, senza tener conto ch'egli nacque quasi un secolo dopo spirato il Palestrina, e che tra l'uno e l'altro erasi avuta una grande rivoluzione e trasformazione musicale, e cioè l'origine della *monodia* fiorentina, per non dire poi delle prime fasi, e memorabili, dell'*opera* in musica, forma d'arte quest'ultima che il Palestrina potè forse appena intravedere nelle *Sacre rappresentazioni* e nelle *Storie bibliche,* con musica, dell'oratorio di San Filippo Neri. Palestrina fu un genio dell' arte musicale, ma, non altrimenti del fraticello di Pomposa, la sua operosità fu tutta a gloria della chiesa. Palestrina trasfuse nella sacra polifonia la sua convinzione di cattolico, ed egli rappresenta non solo un fervido asceta grande artista, ma altresì lo spirito rigido ed austero della città dei papi del secolo XVI.

Alla morte di Raffaello (1520) già era giunta al Vaticano un'eco dei rumori della Riforma, e il papato ne era stato atterrito; scoppiato lo scisma, la chiesa di Roma perdè la metà dei suoi affigliati, e allora il papato cercò la sua salvezza nella repressione: Paolo III restituì l'antica Inquisizione (1542), introdotta nella Chiesa nel secolo XII, e la intolleranza, acciecata dal fanatismo, giunse alle lugubri pompe degli *autos da fè!*

Accanto alla Inquisizione sorse la compagnia di Gesù, per opera del ferito di Pamplona, Ignazio da Lojola. I suoi adepti non erano i miti cavalieri custodi del San Graal, che scendevano in campo, leali e generosi, con la spada in mano, ma inesorabili combattenti con armi invisibili. — Era venuta un' epoca di terrore come ebbe la Francia ai tempi di Robespierre.

È però giustizia riconoscere, che, per opera del Concilio Tridentino, il clero cattolico tornò alla severità dei costumi, si ridestarono l'ardore religioso, la carità operosa, e così il sentimento cristiano potè ancora una volta rifiorire, e questa ristaurazione favorì assai la cultura: la Scolastica cadde e l' arte si trasformò in ogni sua manifestazione.

Il Cristianesimo, che si era diffuso per il mondo valendosi della potenza del canto, col canto si riaffermò novellamente, e sorse il Palestrina, che comprese e sentì nell'anima lo spirito di Roma del suo tempo e divenne il musicista insuperato della cattolicità.

Se il Palestrina ereditò dagli industri Fiamminghi l'organismo tonale e polifonico, la disposizione delle voci, l'artificio della *imitazione* e del *canone,* da Roma pentita attinse lo spirito ascetico, quel sentimento religioso che rende i suoi lavori tuttora ammirati quali un prodigio del genio della religione e dell'arte. E il genio musicale di Palestrina projettò, sull'arte sua, purissima l'idea del bello, un'idea vereconda, tutta grazia e piena di soave unzione, un'idea che ci richiama al pensiero non già gli artisti dell'epoca paganeggiante di Leone X, ma i quattrocentisti Lippi, Donatello, Mantegna e Botticelli, il Ghilberti e il Beato Angelico, splendidi fiori della primavera dell'arte in questa Italia, cara al Dio dei poeti!

Muore il Palestrina, e con lui s'estingue l'ideale della polifonia vocale consacrata al culto della chiesa di Roma.

Abbiamo veduto qual è il concetto che anima l'arte Palestriniana, ora è da aggiungere che essa presentasi coi suoi mirabili attribuiti anche pel fatto che il grande compositore s'attenne alla tonalità e al ritmo del canto ecclesiastico, ossia dell'*Antiphonarium Gregorianum.*

Non è possibile formarsi un'idea adeguata e ben comprendere e profondamente gustare il Palestrina per chi sia destituito di cognizioni intorno all'antica tonalità; — quanto al ritmo, questo, in Palestrina, riflette pur esso ancora la maniera libera, oratoria (ritmo dipendente solo dagli accenti tonico, grammaticale e patetico) della musica Gregoriana. Le *armonie* (scale, *modi*) dei Greci antichi forniscono gli elementi dei toni chiesastici. Il materiale fonico — coi rapporti Pittagorici, — dopo l'avvenimento della polifonia Franco-Belga-Olandese, — si assoggetta ai rapporti del *sistema temperato equabile* dello Zarlino, il rinnovatore della scienza di Aristosseno di Taranto.

La ispirazione Palestriniana assume i più spiccati e

svariati caratteri: ha sublime semplicità nei drammatici *Improperi*, che, insieme alla *Messa di Papa Marcello* così elevata nella sua espressione, — sono forse la sua più bella gloria; — è piena di sacra unzione nella Messa *Assumpta est Maria;* — è *triste ed afflitta* nello *Stabat* ad otto voci; — dolce nei motetti del *Cantico dei Cantici*, per non dire poi della espressione, sì profonda, delle *Lamentazioni* (un altro fra i grandi lavori del Palestrina), degli otto madrigali sulla canzone di Petrarca alla Vergine, della elaborazione, stupefaciente, degli Inni sulle melodie liturgiche e infine dei componimenti a dodici parti reali (divise in tre cori) e di quelli a ventidue voci.

Qualche pagina di musica del nostro Grande, varrebbe a gettare su codesta parte del presente lavoro un raggio vivificatore, ma trattasi di opere di vaste proporzioni, e come tali esorbitanti la natura di questo libro. Gli è perciò che non siamo scesi all'analisi, ma ci siam tenuti alla sintesi. Solo vogliamo riportare un frammento degli *Improperi* (scritti nel 1555, avanti alla riforma della musica sacra, ed eseguiti nel 1560) e un frammento di uno dei motetti del *Cantico dei Cantici* (dedicati a papa Gregorio XIII, nel 1584) per mostrare come il Palestrina sapesse ottenere i suoi maravigliosi *effetti* (così oggi vien chiamata l'impressione psichica prodotta dalla musica) coi mezzi i più diversi, quali sono - da una parte gli *accordi*, ad esempio, degli *Improperi*, componimento sempre *a nota contro nota*, e che, senza la ***misura*** che lo informa, rassembrerebbe a un *Falso Bordone* polivoco, — e dall'altra le auree polifonie in uno stile più animato e riboccante di santa letizia, come quello del *Cantico dei Cantici*.

(Vedi Tavole *** e ****).

In questi due lavori Palestrina scese nel profondo sentimento dei testi interpretati: cantò gli *Improperi* con le lagrime nel cuore; — cantò l'amore di Cristo per la sua mistica Sposa con così santa castità d'affetto da rapire l'uditore nel cielo di una poesia di ineffabile dolcezza. Tuttavia basta uno sguardo a questo brano del *Cantico dei Cantici* per convincersi che se Palestrina

abbandonò gli elucubrati artifici e inestetici dei Fiamminghi, fece però tesoro dello stile d'*imitazione*, che è uno dei maggiori attraimenti della musica polivoca. È — in tutto il suo divino fulgore — lo stile puro e nobile concepito dal sommo riformatore della musica dopo il rinnovamento delle lettere e delle arti seguìto al Concilio Tridentino.

La fecondità del Palestrina non fu meno maravigliosa della bellezza dei suoi lavori: le messe da lui scritte raggiunsero il numero di settantotto, fra le quali le tre dettate per invito dei cardinali Carlo Borromeo e Vitellozzi, quella, pur sì notevole, sui monosillabi Guidoniani *Ut Re Mi Fa Sol La*, e l'altra sull'antifona *Æterna Christi munera*. La novità del suo stile risiede intera nella bellezza estetica della ispirazione, uno stile puramente vocale e che rifiuta persino l'intervento dell'organo, salvo nei preludi e negli interludi.

Se volessimo riepilogare quanto dicemmo sul " *Principe della Musica* „ — come fu scritto sulla tomba di questo Grande — potremmo così esprimerci. Nelle sue polifonie egli seppe interpretare con filosofia profonda il senso dei sacri testi, oltre all'aver reso perfettamente comprensibili le parole; in esse spira da cima a fondo la beatitudine dell' adorazione; la sua tecnica è chiara ed aliena da quegli aggrovigliamenti di parti che offuscano la bellezza dell'idea melodica e della elaborazione polifonica; al di lui stile può applicarsi il verso Dantesco: " *L'arte che tutto può nulla discopre* „.

Si deve anche osservare ch'egli non si preoccupa tanto degli *accordi* in sè stessi, quanto dell'armonia risultante dalla simultaneità delle cantilene, non ischiave le une delle altre, ma libere come il pensiero fidente che assorge a Dio. In Palestrina domina costante la grandiosità delle idee melodiche, così euritmiche, tuttochè emancipate dall'isocronismo degli accenti e dai rapporti d'uguaglianza, come pure dalle simmetrie della musica mondana popolare. Un altro dei caratteri estetici più manifesti della musica di Palestrina è la grandezza straordinaria della concezione d'arte: è la serena maestà risvegliante

al pensiero la pompa del pontificato, la morale potenza del cattolicesimo, inteso come lo fu dal Nazareno.

Niuna maraviglia, adunque, che al Palestrina sia dovuto il prototipo della sola musica acconcia ai riti della chiesa di Roma, la sola musica che incarni in un'unica forma il concetto della religione e quello dell'arte, quando però non si volesse restringere la musica cerimoniale sacra cattolica al solo canto Gregoriano. La musica Palestriniana è anche esteticamente l'unica meglio in armonia coi sacri riti della chiesa, perchè riceve vita organica e ideale dalla tonalità e dal ritmo del canto liturgico romano, tonalità e ritmo informati a quel senso indefinito e mistico, che adombra per eccellenza l'idea della divinità e i misteri della Fede.

Sullo scorcio del secolo XVI, fuori del tempio e dall'arte Palestriniana, l'amore per gli studi classici diede intanto vita alla *monodia* ed origine allo stile di musica detto *rappresentativo* o *recitativo,* e la polifonia si metamorfosò, in guisa singolare, in una sola parte — la più acuta : il *cantus* è modulato dalla voce umana, le altre parti inferiori diventano una sorta di *substratum,* destinato a risuonare unicamente sulle corde del gravicembalo o dell' arciliuto, dell' organo o di altro strumento poliplettrico, sul quale la *melodia monodica* si adagia con orientale voluttuoso abbandono.

---

## § XIV.

## ULTERIORI FASI DELLA MUSICA RELIGIOSA IN ITALIA.

La Monodia nel tempio. — Aberrazione dei cantori di chiesa. — (Vocalizzo, o canto *passeggiato*). — Stile *organico*. — Stile *concertato*. — *Scuola Veneziana*. — Willaert. — De Rore. — Zarlino. — Porta. — A. e G. Gabrieli. — Legrenzi. — Lotti. — Marcello. — Caldara. — *Scuola Bolognese*. — L. Grossi — Colonna. — Perti. — Clari. — Martini. — Cherubini. — Rossini. — Donizetti. — *La Nuova Scuola Romana*. — Allegri. — Carissimi. — *Scuola Napoletana*. — A. Scarlatti. — Durantisti e Leisti. — Porpora. — Vinci. — Pergolesi. — Iommelli. — Spontini. — La decadenza della musica sacra e la ristaurazione Palestriniana in Italia.

Coll'importante fatto da noi avvertito nel chiudere il precedente paragrafo, si apre per la musica religiosa una nuova fase: accanto alla polifonia nasce e prende sviluppo la *monodia,* della quale si riconosce per uno degli iniziatori Giulio Caccini (Giulio Romano, nato a Roma nel 1550, morto a Firenze verso il 1615), il primo a cantare nel *moderno stile* (così sulla fine del secolo XVI era chiamato l'*assolo lirico*) in chiesa, a Santo Spirito, in Firenze.

Il Caccini, nascosto dietro una nuvola, ed accompagnandosi con uno strumento a corde, scioglieva un dolcissimo canto:

« O benedetto giorno »

nel momento in cui faceva ingresso in quel tempio Cristina di Lorena, moglie di Ferdinando I granduca di Toscana. – Questo canto, non mai prima udito, produsse sugli uditori un effetto prodigioso.

Ma se nuovo era lo stile del Caccini, nuovo non era, — in senso assoluto, — l'*assolo vocale* nel tempio divino: esso incontrasi nel canto del Vangelo, in quello delle Profezie, in quello, sì *drammatico,* della Passione, nei

*Misteri* (sacre rappresentazioni collegate al culto, delle quali sarà parlato più oltre), e sappiamo pure dell'uso di cantare i salmi da un solo monaco, mentre i compagni ascoltavano in silenzio, assorti nelle loro ascetiche meditazioni.

Abbiamo già accennato che il Re Profeta sposava le ispirazioni del suo labbro divino al suono del Kinnor, e monodico doveva essere pure il canto onde gli Apostoli diffondevano la parola di Cristo in mezzo alle turbe dei nuovi credenti.

L'*assolo vocale* non è perciò da proscriversi onninamente dalla musica sacra in genere, — che non va confusa colla musica ecclesiastica e rituale in ispecie, — come quello che è consacrato dalle tradizioni della chiesa e che spontaneo germoglia dal sentimento religioso dell'uomo. Accanto agli inni d'Ambrogio, consacrati al culto pubblico, e perciò a canto collettivo, non fiorì la lirica sacra individuale (cioè ad una sola voce e con accompagnamento strumentale) di Prudenzio — un laico del secolo IV — così ricca nella sua forma e così tipica? "*Da puer plectrum* — abbiamo da Prudenzio medesimo, — *choreis ut canam fidelibus Dulce carmen et melodum, gesta Christi insignia :..... Hunc laudet lyra* ".

Nella musica moderna, chi negherebbe carattere religioso soggettivo e un sentimento di soave adorazione all'aria " *Pietà Signor* ", *attribuita,* forse non senza ragione, allo Stradella? Chi bandirebbe dalla musica religiosa non poche arie di F. Durante, del Leo, di G. S. Bach, di Cherubini, di Pergolesi, di Astorga, di Clari, di Marcello? (1).

(1) Nel secolo in cui le arie profane a voce sola tanto si perfezionarono in Italia, anche le sacre erano salite in grande favore: si può ricordare la raccolta di *Motetti ad una voce sola*, pubblicata da Giov. Ant. Grossi, nel 1674; i *Sacri fiori concertati a* **una**, *2, 3, 4, 5, 6, 7 ed 8 voci, con alcuni concerti in sinfonia d'istrumenti e due canzoni a 4*, di Angelo Grancino (organista a S. Ambrogio Maggiore, in Milano). Una sua *Ave Sanctissima Maria*, per soprano, o tenore, col solo *continuus*, già manifesta buon stile, sebbene nella chiusa si perda in lunghi vocalizzi. Ma li giustifica forse la parola *Alleluja*. Gli alleluja furono sempre melismatici, *ad exprimendum animæ ardorem*.

Ciò che va condannato e proscritto inesorabilmente è l'*assolo lirico* privo di sacra unzione, *rifiorito,* di genere mondano, che sin dal principio del secolo XVII era applaudito nei teatri d'Italia, e che, per la voga acquistatasi, s'imponeva pure ai compositori di musica da chiesa, contro i quali indarno menava la sferza Salvator Rosa in una delle sue celebri *Satire* (1).

In questo stile barocco si sbizzarrirono, con ardore degno di miglior causa, Ottavio Durante nelle sue *Arie divote* (1608), Don Serafino Patta (*Motetti* e *Madrigali,* Venezia, 1614), Francesco Severi (*Salmi passeggiati,* Roma, 1615), Ignazio Donati (*Secondo Libro dei Motetti a voce sola,* 1636), Ruggiero Giovanelli (*Falsi Bordoni passeggiati*), Don Girolamo Marinoni (*Il Primo Libro dei Motetti ad una voce sola*), Adriano Banchieri, G. B. Bovicelli ed altri non pochi, che si dilettavano a infiorare il loro canto di *tremoli* e *tremoletti, gruppi* e *gruppetti, trilli, cadenze, figure lombarde*

(),

*accenti, diminuzioni* e tanti altri modi di canto del Caccini, del Peri, del Monteverdi e della famosa Vittoria Archilei, che fu la Patti del suo tempo.

La depravazione del gusto nel campo della musica sacra non scese mai così in basso come col Patta, che osava scrivere cose come queste:

---

(1) Sulla fine del secolo XVI, e per tutto il XVII, erano venute di moda, oltre le arie sul *basso continuo* (con e senza cifre) pure *correnti*, *gagliarde*, *branles*, *bourrées*, *allemanne*, *minuetti* destinati ad essere cantati. Evidentemente, Salvator Rosa accenna a questa sorta di musica, allorchè scrive che in chiesa s'udiva

> « *Cantar su la* **Ciaccona** *il* **Miserere**,
> *E con stile da sfarzi e da commedia*
> *E gighe, e sarabande alla distesa.* »

D. SERAFINO PATTA.

Della musica polifonica *passeggiata* può aversi idea nel seguente brano di Ruggiero Giovanelli.

FALSOBORDONE PASSEGGIATO.

(primo tono, a 4)

Dalle *Regole, Passaggi,* ecc., di BOVICELLI.

- - - - - - - - - - - us

s.

s.

In De - o sa - - lu - ta - ri

s.

*Tenuto sino al: s.*

s.

E c'è di peggio: ecco come venne deturpato il *cantus* di un *Ave Verum* del Palestrina:

AVE VERUM, di PALESTRINA

ve - - - - rum cor - -

- - - - pus Na - tum de Ma - ri - a

Vir - - - - - - - - - - gi-ne.

Fu in quel tempo che apparve la musica polifonica moderna accompagnata dall'organo, della quale furono promotori il padre Luigi Grossi detto, dal paese di sua nascita, il Viadana (1564-1645) *(Falsi bordoni a 4 ed a 8 voci, premesse le regole per il basso per l'organo, 1612)* (1), Bernardino Nanini (1540-1607) *(Motetti singulis, binis, ternis, quaternis, et quinis vocibus cum gravi voce ad organum sonum accomodata,* 1608), Gabrieli Giovanni (1557-1612), Agazzari Agostino (1578-1640) ed

(1) Contemporaneamente s'instituì la *musica organica e diminuita* (le diminuzioni erano una sorta di *variazioni*) per opera del Banchieri (L'*Organo Suonarino*, 1650), del Diruta (Il *Transilvano*, 1610), di Bernardino Nanini (1608), di Orazio Vecchi (1550-1605), di Ottavio Durante (1684-1755), di Antonio Cifra (1575-1638) e di altri molti.

altri. Una delle prime pubblicazioni nelle quali vedesi il *bassus continuus* per l'organo è dovuta al Deering, nel 1597, autore, fra altri lavori, di canzoni a 5 voci. Il Deering studiò in Italia, non si sa bene se alla scuola del Viadana od a quella di Emilio dei Cavalieri (nato verso il 1550, morto nel 1602).

Il Viadana si sarebbe valso del *continuus* per rinforzare le voci nella esecuzione delle polifonie vocali sacre, poichè, al suo tempo, eravi nelle chiese penuria di cantori: tale l'opinione di alcuni; — ma il *continuus* fu imaginato, a un tempo medesimo, con la *nuova monodia* fiorentina, con lo stile a *voce sola,* accompagnato da uno o più strumenti: le *arie* di Emilio dei Cavalieri, le *Nuove musiche* del Caccini, lo *stile rappresentativo* del Peri. Già nelle canzoni con accompagnamento di liuto, chitarra, tiorba, ecc., è facile vedere come esista una parte grave, non mai interrotta, e che, considerata organicamente, corrisponde ad una specie di *continuus*. Ciò quanto all'*essenza* della cosa, pur riconoscendo quali primi lavori col *continuus* propriamente detto le canzoni del Deering, i salmi del Grossi, le monodie di Emilio dei Cavalieri, del Caccini e del Peri.

In progresso di tempo, all'organo si aggiunsero strumenti d'arco e a fiato, e si ebbe la composizione vocale da chiesa con accompagnamento strumentale, lo stile *concertato:* musica dalle forme eleganti, ritmiche, vario-colorate nella espressione dei sentimenti, modulata nell'armonia e bella di effetti acustici sino allora mai uditi.

Verso la metà del secolo XVI la musica strumentale era quella stessa scritta per le voci, salvo poche eccezioni; poi gli istrumentisti, — imperando l'uso delle rifioriture estemporanee, dovute al buono o malgusto degli esecutori di polifonie, — improvvisavano i loro concerti sul *basso continuo,* ma, causa la confusione che ne nasceva, i compositori non tardarono a scrivere le parti in disteso pei singoli strumenti.

Nel 1624, Monteverdi aveva già compiuta la riforma, coadiuvato da altri compositori, di porre a base della

partitura il quartetto di strumenti d'arco, come nel *Combattimento di Tancredi con Clorinda.* La nuova musica, quando era destinata al tempio, aveva il basso continuo per l'organo anche trattandosi di puri lavori strumentali.

La Scuola di Venezia, — fondata da Adriano Willaert (1480-1562), il creatore dei doppi cori alternati *(cori spezzati)* (1), ad imitazione del canto antifonico degli ebrei, il perfezionatore di quella forma di composizione che — uscita dalle frottole veneziane — secolarizzò l'arte, il *Madrigale* (2), — fioriva innanzi al Palestrina, il quale dettava la sua *Messa* consacrata alla memoria di Papa Marcello quando il vecchio contrappuntista fiammingo aveva già cessato di vivere.

Il Willaert ebbe intuizioni di uno stile senza precedenti. La sua *Leggenda di Susanna,* divisa in tre squarci, veniva cantata a cinque parti reali, ma in modo che quattro voci modulavano il tessuto armonico mentre la quinta se ne distaccava declamando una specie di *recitativo.* Qualcosa di simile s'era già avuta pure prima del Willaert, e cioè ai tempi del doge Soranzo, in alcuni lavori di Pietro De Fossa (Van der Gracht — 1485-1491), che fu il primo *choro didascalus* e il primo *phonascus* di S. Marco; più tardi, l'esempio fu seguito da Rossi Salomone (fine del XVI secolo).

La musica sacra, in Italia, andò debitrice di sempre nuove trasformazioni a Cipriano De Rore (1516-1565) — fondatore di una scuola in Ferrara e successore del Willaert, suo maestro, a Venezia, — e ad Andrea Gabrieli (1510-1586), — maestro di Hassler e di Swelling, i quali diffusero lo stile veneziano nei paesi tedeschi, — che mise in azione tre cori: l'uno di voci *argentine,* l'altro di voci

---

(1) Sui cori spezzati è da leggere lo Zarlino — *Institutioni Armoniche* — Cap. 66, 5ª parte.

(2) Del Willaert è celebre il madrigale « *Rompi de l'empio cor* »; nè meno famoso è il motetto « *Didone morente* », composto sopra versi di Virgilio.

*medie* e l'ultimo di voci *gravi* di soli uomini (1), onde una bella varietà di timbri, contrasti spiccati, impressioni estetiche inattese e nuove. Figlio di quella Venezia spirante l'ebrezza della vita dei sensi, il vecchio Gabrieli manca però di quell'entusiasmo religioso che rese inimitabile la Scuola Romana del tempo di Palestrina. — Vengono poi Giuseppe Zarlino (1517-1590) — il riordinatore del sistema modale, il primo a partire, nella classificazione dei *modi*, dal tono di *Do,* fautore del *temperamento equabile,* Zarlino, inoltre, distinse le fughe in *legate* e *sciolte* (libere) — e Costanzo Porta (1530-1601), che trovò il *Contrappunto inverso* (cioè leggibile da sinistra a destra), ma che è da ricordare con maggior ragione pei suoi importanti lavori chiesastici e per essere stato maestro del Viadana. Costanzo Porta, da Cremona, studiò col Willaert, e benchè prediligesse il contrappunto artificioso, tuttavia non trascurò l'espressione delle parole che prendeva a porre in musica. I suoi componimenti chiesastici: *Salmi, Inni, Messe, Antifone, Introiti* sono spesso basati sul canto Gregoriano, metamorfosato in *Cantus Firmus,* e costantemente informati dagli elementi della tonalità liturgica. La sua " *Missa Brevis* ", ispirata e dotta a un tempo, e l'altra a sei voci dal titolo *Ecce Sacerdos Magnus,* grandiosa e imponente, sono tra le cose migliori da lui scritte; è nota del Porta una *fuga* a 7 voci colle parole: " *Diffusa est gratia* ", che è una maraviglia dell'arte. Molti tra i suoi lavori preludiano al grande stile, sì nobile e ideale, del Palestrina. Del Porta non vogliono essere qui taciute le *Lamentazioni,* nè è a dimenticare un *Te Deum,* in cui le qualità di questo insigne compositore s'affermano sovrane. Come il suo maestro, il Porta scrisse spesso ad otto voci, divise in due cori, e in questa forma emergono i suoi *Salmi.*

Ma gli è con Giovanni Gabrieli (1558-1613) che la Scuola Veneziana si gloria di un degno emulo dei grandi maestri della Scuola Romana immediatamente

(1) Il Gabrieli, talvolta a un coro a quattro: soprani, contralti, tenori e bassi, ne contrappone uno di soli uomini ed uno di voci diverse.

posteriore al Palestrina, — quali un Giovanni Maria Nanini (1500-1607) e un Bernardino Nanini, Felice e Francesco Anerio (1560-1566), Luca Marenzio (1550-1599) e, più d'ogni altro, Gregorio Allegri, — ad onta dei caratteri fondamentali particolari delle due scuole: l'una ligia allo stile diatonico, l'altra al cromatico: la prima più profonda, più elaborata, la seconda più libera e più semplice.

Giovanni Gabrieli, — che fra i suoi vanti ha pur quello d'aver insegnato l'arte allo Schütz — aggiunse un quarto coro ai tre dello zio, e rinvigorì la polifonia vocale con numerosi strumenti. Egli si slanciò arditamente nel campo della musica strumentale: scrisse *ricercari* per organo, *suonate* per istrumenti d'arco (a lui devesi un primo tentativo di *quartetto*) ed a fiato, ed ha componimenti vocali e strumentali — le *Sinfonie Sacre* — che non di rado s'alzano alla idealità dello stile della musica pura, ossia senza parole.

Fra altro, nello stile della Scuola Veneziana, e cioè di G. Gabrieli, del Croce, detto il Chiozzotto (1560-1609), allievo del *divin Messer Hadriano* (il Willaert), è avvertibile l'impiego frequente dei segni d'alterazione (i segni cromatici), — ossia dell'elemento modulante, — degli accordi *sensibili* e di nuove combinazioni ottenute con le dissonanze.

Dallo *Stabat Mater* di GIOVANNI CROCE (1597)
(Armonia omofona)

Sta-bat Ma-ter do - lo - ro - sa Jux-ta
Sta-bat Ma-ter do - lo - ro - sa Jux-ta
Sta-bat Ma-ter do - lo - ro-sa Jux-ta
Sta-bat Ma-ter do - lo - ro - sa Jux-ta

cru-cem la - cry - mo - sa, Dum pen-de - bat Fi - li - us.

cru-cem la - cry - mo - sa, Dum pen - de - bat Fi - li - us.

cru-cem la - cry - mo - sa, Dum pen - de-bat Fi - li - us.

cru-cem la - cry-mo - sa, Dum pen - de-bat Fi - li - us.

Il Gabrieli non solo introdusse in chiesa gli strumenti, ma interpolò anche i suoi cori polifoni ora con l'orchestra, ora con *assoli* e brani quasi nella forma del *recitativo,* o *canti declamati;* inoltre diè ai suoi lavori quel gusto melodico che doveva ispirare l'arte dei tempi posteriori. La varietà e copia degli elementi tonali *attrattivi* — estranei allo stile Palestriniano — conferisce ai lavori del Gabrieli un carattere che li avvicina a quelli del Cavalli, del Legrenzi e di Antonio Lotti (1667-1740) (1). Le qualità proprie allo stile del Gabrieli brillano segnatamente nell'inno: *In excelsiis benedicite domino* (a 5 voci). L'orchestra del Gabrieli (G.) si compone di 3 cornetti, 2 tromboni (tenore e basso), di grandi violini simili alle nostre viole — chiamati pure *quinte,* perchè forniti di cinque corde — e basso continuo *numerato.* Nei lavori dei compositori veneziani, l'orchestra — basata sempre sul *basso continuo* — comprende inoltre un *chitarino,* un liuto, una spinetta, una tiorba ed una *cethara.*

(1) La *seconda pratica* fondava la polifonia vocale sul suono dell'organo: questo nuovo stile era intermedio fra il Palestriniano (*prima pratica*) e il teatrale, specialmente in allora tanto in auge a Venezia.

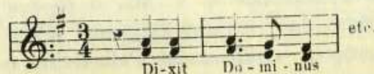
L'apparato strumentale in S. Marco fu poi notevolmente arricchito da Giovanni Legrenzi (Clusone, 1625 — Venezia, 1690), — allievo del Pallavicino, e — a sua volta — maestro di Lotti. Ben 34 strumenti (8 violini, 11 violette, 2 viole-tenore, 3 viole da gamba e contrabassi di viola, 4 tiorbe, 2 cornetti, 1 fagotto e 3 tromboni) costituivano la sua orchestra.

Se quanto agli elementi materiali il progresso era grande, non era così però rispetto al valore della musica. Nulla in Legrenzi della polifonia veneta cinquecentista, nulla dello stile grandioso e pieno di vita dei classici maestri di S. Marco. E vi ha la sua ragione: egli subì l' influsso dell' ambiente, — tanto cangiato da quello di altra volta, — dei nuovi tempi.

Quando Legrenzi scriveva era decaduta la grand'arte dei Gabrieli: le villotte e i madrigali polifonici avevano ceduto il campo all'opera, salita a sommo onore con Monteverdi, Ferrari, Cavalli, ecc. — Se ai tempi del Willaert, del De Rore, di Josquino, di G. Gabrieli l'ideale era rivolto alla religione e alla musica sacra, al tempo del Legrenzi l'amore di tutti era per i teatri, — aperti al pubblico sin dal 1637. — Lo stesso Legrenzi fu uno dei compositori più amati dai contemporanei, e la sua natura d'artista, tempratasi nella musica drammatica, non poteva interamente smentire sè stessa, neppure scrivendo pel tempio, dove, com' è da imaginare, non voleva spiacere alla folla, invaghita della musica scenica.

Ed ecco il Legrenzi adottare il canto omofono (ad una sola parte, non per accordi, come in Palestrina e in altri) sull'organo: il suo *assolo vocale* sente del gusto di quello del Carissimi, riconoscendo in quest'ultimo però maggior vigore ideologico e una più profonda elaborazione tecnica; sono due geni di tendenze opposte: severo ed epico il romano, mondano e leggiadro il lombardo.

Persino i gravi ritmi di talune danze, allora dominanti nell' opera, fanno capolino nella musica *sacra* di Legrenzi.




Non vengono in pensiero — in udire queste note — piuttosto le lusinghevoli riverenze delle dame e dei cavalieri, in una sala da ballo, che le cerimonie della chiesa?

Pure, riguardo a questo *Dixit Dominus* del Legrenzi, e considerato che sia dal puro lato musicale, come non riconoscervi la grazia melodica dello stile moderno? Ma quale non è il contrasto con lo stile da chiesa, secondo le leggi della liturgia cristiana?

Vogliamo avvalorare il detto con l'autorità ed evidenza dell'esempio, riportando il *Virgam virtutis tuae* di questo *Dixit Dominus,* pezzo in cui spiegasi una melodia dolcissima e che ha tutto l'andamento di una romanza d'amore dei teatri dei nostri giorni.

Dal *Dixit Dominus* (Salmo 109)

a tre voci (Sop. Ten. Bas.) con accompagnamento d'organo

di Giovanni Legrenzi.

(Trascrizione di G. Tebaldini).

*Tenori.*

*mf*

Vir-gam vir-tu-tis tu-æ e-mit-tet Do - mi-nus

*p*

e-mit-tet Do-mi-nus ex Si - on e-mit-tet

*mf*

*Ped.*

Do - mi-nus e-mit-tet Do-mi-nus ex Si -

P

- on Do-mi - na - - - - - - - - -

P

3

- re Do mi - na - - - - re in me - di - o

i - ni-mi - co-rum tu - o - rum i - ni-mi -
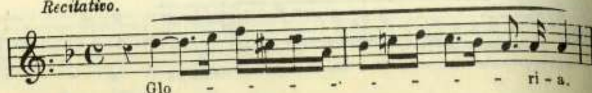
- co - - - - - - - rum tu - o - - -

*ff e più grave*

- rum

Un fatto singolare che si offre al critico è questo: che lo stile teatrale degli autori della prima metà del secolo XVII ha, per noi, e in più di un incontro, del chiesastico, mentre lo stile chiesastico degli autori della stessa epoca ha, molto di frequente, del teatrale!

Nè mancano in Legrenzi *melismi* e *passaggi* e talvolta frammenti di *recitativo*, che dovevano, ai veneziani d'allora, far pensare inevitabilmente, e con poca devozione, agli spettacoli del San Cassiano.




Così i *cori* hanno, non di rado, un deciso carattere drammatico; nè mancano ritmi saltellanti, come il logaedo (_◡ ◡_ ), che fa le spese, può dirsi, di pezzi interi.



E quanto abbiamo osservato per il Legrenzi, che pure fu musicista nell'anima e un gran nome del suo tempo, lo si può ripetere per altri compositori della stessa epoca: il teatro fa sentire il suo influsso sull'arte intera.

Comunque sia, quanto alle idee melodiche, il Legrenzi rappresenta la primavera dell'arte nuova, e incarna lo spirito della Venezia gioconda e balda del secolo XVII (1).

Il genio della grand'arte veneziana del cinquecento se parve assopito durante il periodo delirante per l'opera, — il periodo corso dal Monteverdi a Legrenzi, — doveva però, o prima o poi, per legge di reazione, ridestarsi, e il risveglio non mancò, dovuto a Lotti e a Marcello.

Il sentimento della musica moderna, — così penetrante per la sua espressione, e perfettamente identificato allo spirito delle parole, — quella tersa chiarezza che emana dalla eletta semplicità dei grandi scrittori, quella copiosa e melodica fluidità di canto che formò uno dei pregi maggiori, e invidiati, della scuola musicale veneziana, tutti codesti attributi artistici resero apprezzata la mu-

(1) Il Legrenzi fu compositore fecondo: dai *Motetti* sacri, ad una voce sola, alle *Messe* e *Salmi*, a due cori, toccò ogni stile chiesastico, e cioè per voci ed organo, per voci e strumenti diversi, ecc.; scrisse sonate da chiesa e molta musica strumentale, tra cui una raccolta dal titolo la *Cetra*, contenente *Sonate* per due e per quattro strumenti, *Sonate* per due violini e violoncello, *Sonate* da chiesa e da camera, da due a sette strumenti, lavori tutti di alto momento per la storia della musica in Italia.

sica di un grande allievo del Legrenzi — il Lotti, — famoso non meno oltralpe che tra noi.

Antonio Lotti (non si sa bene se nato in Venezia o in Hannover — dove suo padre era maestro di Corte — nel 1667, e morto a Venezia nel 1740) rinnovò — idealizzandole con gli elementi tonali e ritmici della musica moderna — le forme classiche dell'antica Scuola Veneta, rivelando genio e ardimento. — La sua musica è una trama di suoni semplice e robusta a un tempo: la regge l'elevatezza e grandiosità del pensiero, la anima e riscalda d'affetto nobilissimo il fuoco di un'anima d'artista convinto. Al contrario del suo docente — il Legrenzi, — benchè il Lotti scrivesse oltre venti melodrammi, pure egli sentiva più lo stile chiesatico che non il teatrale. Ebbe il supremo magistero musicale della basilica di S. Marco nel 1736.

Con mano facile componeva lavori a 4, a 8 e a 10 voci *(Messe, Motetti, Miserere)*, che — se non lo elevano all'altezza dei suoi contemporanei G. S. Bach e Haendel — fanno di lui una splendida individualità del tempo in cui visse.

Lo stile del Lotti preluse a quello di Benedetto Marcello (1686-1739), — l'artista patrizio che segna il punto culminante della nuova Scuola Veneziana nello stile concertato, — il Michelangelo della Musica, come ebbe a chiamarlo, nel suo entusiasmo d'ammirazione, un giudice del valore del Baini.

Gli artificî più complicati del contrappunto, lungi dallo schiacciare l'espressione concettuale, in Marcello la favoriscono in modo unico. Egli portò alla musica religiosa un elemento estetico potente: la declamazione grandiosa, tuttochè non disgiunta da tratti di sentimento molto delicati. Il lavoro che rese immortale questo musicista, che fu pure filologo e poeta, è scritto sopra un testo bensì sacro ma parafrasato in volgare dal Giustiniani, e invade non solo il campo della musica ***espressiva***, ma anche della ***descrittiva***, ***imitativa*** e ***drammatica***. I suoi *Salmi,* a 2, a 3 ed a 4 voci, con basso continuo cifrato per l'accompagnamento sull'organo, o

sul clavicembalo (alcuni *Salmi* hanno per accompagnamento il violoncello obbligato, altri le violette e due viole), sono miracolo di filosofica interpretazione della parola e di musicale creazione (1). Vi si trovano *assoli, recitativi, arie, pezzi polivoci* di assoluta bellezza; il salmo: *I cieli immensi* è ispirazione sublime. Marcello non isdegnò di ricorrere persino all'*unisono* per produrre, in chi ode, un'impressione particolare di terrore, come può vedersi nel salmo *Tuona sull'acque con maestade, ecc.*, negli inni greci e nelle intonazioni ebraiche. L'armonia imitativa è vigorosamente resa nel brano:

« *I dardi lor mancarono*
*Le spade lor s'infransero* »

I *Salmi* Marcelliani appartengono al genere biblico-accademico, con testo in volgare, non già alla musica sacra cerimoniale: per essi spetta al loro autore un'ara segnalata nel tempio dell'arte.

Le *Messe* del Marcello sono dettate nello stile *intermedio,* o di *seconda pratica,* e cioè con combinazioni di contrappunto più libere e più colorite di quelle della scuola Romana dell'epoca Palestriniana. La scuola veneta dei tempi del Lotti, del Marcello e del Caldara (1678-1763) basa le sue polifonie sul basso continuo per l'organo, e perciò consente alcune forme armoniche non ammesse nel contrappunto vocale senza alcun accompagnamento. Gli accordi *sensibili,* l'elemento *cromatico,* gli intervalli *diminuiti* (per movimento discendente) non vi sono esclusi, pur conservando gli artifici

(1) Chiunque abbia studiato i *Salmi* di Marcello non potrà sottrarsi ad un senso di spiacevole maraviglia nel leggere quanto il signor Marcillac ebbe a scrivere nella sua *Storia della musica moderna* intorno all'opera capitale del grande compositore veneziano. Anche Luigi Ritter ha un giudizio punto favorevole a Marcello. Figurarsi ch'egli non si perita di scrivere che i *Salmi* del celebre patrizio-artista: « *non hanno nè profondità di convinzione nè elevatezza di sentimento* ». E, come se ciò non bastasse, egli soggiunge: « *Il loro merito* (parlando sempre dei *Salmi* di Marcello) *fu esagerato troppo e la maggior parte di essi è di forma antiquata* ». Evidentemente, chi giudica così è da porsi in dubbio abbia letto il Marcello.

di A. Scarlatti, di Durante, di Leo, del Pergolesi, di G. S. Bach e di Haendel.

La combinazione di terza, quarta e sesta maggiore, che in Palestrina non figura se non di passaggio (e assai di rado), dalla Scuola Veneziana — sotto l'usbergo del basso continuo — è impiegata senza scrupolo, anche se la 4ª si trovi semplicemente di *grado*, e cioè *non preparata*. È il bisogno di produrre nuove sensazioni, e conseguentemente nuove emozioni estetiche, che suggerisce i *ritardi dupli* (di 4ª e 9ª) sulla *tonica* e sulla *sensibile* del *modo*, nè rifiuta persino l'accordo di *settima diminuita*.

Nel sacro tempio la musica religiosa strumentale si avviva ogni giorno più, acquista nuovi colori, nuove allettative: in Caldara l'orchestra, oltre il primo e secondo violino, la viola e l'organo, presenta un primo e secondo clarinetto, si arricchisce di una tromba e di un timpano.

Questa famiglia strumentale s'intreccia colle voci, e con quell'arte che si attribuirebbe ad un esperto compositore dei nostri giorni. Il Caldara si valse dello stile fugato — profonda espressione della tecnica musicale — con mano assai destra. Ma anche lui, come il Legrenzi, era nella musica drammatica e nell'oratorio che doveva sollevare maggior fama, specie quando sposò la sua musa a quella del Metastasio.

In questo momento la Scuola Veneziana, già grande nell'arringo della musica sacra con Willaert, Zarlino e i Gabrieli, decaduta con la invasione dell'opera e risollevata a dignità d'arte severa con Lotti e Marcello, ha compiuta la sua estetica missione. Dopo di aver dato alla musica il duplice colorito tonale e strumentale e sveltezza di ritmo, essa decade di nuovo, e della sua antica floridezza più non resta, dopo il nefasto trattato di Campoformio, che il solo ricordo, degnamente celebrato dal Winterfeld nella sua opera *Giovanni Gabrieli e i suoi tempi*. Persino delle liete villotte e dei galanti madrigali più non vive una nota, e il gondoliere a mala pena ridesta l'eco della placida barcarola.

Parallela alla scuola Veneziana procede la Bolognese. Lo Spataro Giovanni (1480-1581), allievo dello spagnuolo Ramis Bartolomeo (1400), un precursore dello Zarlino nel teorizzare il sistema *per ottave* e un promotore *temperamento*, e Luigi Grossi da Viadana (1564-1665), che già menzionammo come il primo che dettasse regole particolareggiate sul *basso continuo*, e scrittore di *Salmi* sul basso per organo considerato parte integrante dell'armonia, non furono che gli antesignani del vero fondarore della Scuola Bolognese — Giovanni Paolo Colonna, (1637-1695), — il quale si presentò sulla scena dell'arte dopo che la Scuola Romana aveva gia brillato della sua più smagliante luce, e che la Veneziana aveva dato il Monteverdi, il Cavalli, il Cesti (1620-1669) e il Legrenzi. Colonna studiò col Carissimi, con Abbatini e col Benevoli, ed ebbe fra i suoi allievi Giacomo Antonio Perti (1661-1756). Il Colonna, ingegno operoso e cultore del contrappunto a 4, a 5 e ad 8 voci, con e senza organo, abbracciò pure lo stile concertato: ha motetti a *una voce sola* con due violini e bassetto di viola, salmi con istrumenti, ecc. Egli fu compositore del suo tempo — ed era il tempo in cui non solo il melodramma ma anche la musica indipendente spiegava la propria esistenza con un Corelli (1653-1713), un Bassani (1657-1716), un Torelli (1685-1708) ed altri. La musica strumentale attirava a sè le comuni simpatie, non altrimenti dei gorgheggi dei cantanti da teatro, e perciò non era allora tampoco da sognare un risveglio dell'ideale Palestriniano: dovevano trascorrere poco meno di due secoli innanzi ritornasse in onore lo stile musicale ecclesiastico per eccellenza.

Vuolsi che le critiche fatte dai maestri della Scuola Romana ai *Salmi* ad 8 voci del Colonna affrettassero la di lui morte! Un dualismo tecnico fra la Scuola Romana e la Bolognese — questa più libera di quella nell'impiego delle dissonanze secondarie — ha sempre esistito.

Il Perti compose in *istile osservato* ed imitò felicemente anche il Palestriniano a sole voci ed a più cori. Il suo contrappunto va scevro di artifici e si idea-

lizza secondo il concetto delle parole. In lui il basso numerato regge ingegnosi intrecci polifonici, fraseggiati con eleganza. Egli, inoltre, diè sviluppo allo stile concertato. Se in Perti le idee melodiche sono molto felici, altrettanto magistrali sono le *fughe*. Un suo mottetto: " *Adoramus* ", e il responsorio " *Caligaverunt oculi mei* " sono lavori elevati e poderosi. Fu talento versatile e fecondissimo. Paolucci e Martini pubblicarono alcune gemme della musa severa del Perti, una fibra d'uomo e d'artista così forte da comporre e dirigere a novantacinque anni!

L'assolo vocale religioso, coltivato pure dal Perti *(Cantate ad una e a due voci)*, assume nuova forma per opera di Giovanni Carlo Maria Clari (1669-1738), un altro allievo del Colonna.

Il Clari, dotato di talento tecnico, di bella versatilità di estro e di intuito espressivo singolare, lasciò lavori che gli valsero un ragguardevole posto nella gerarchia dei musicisti che scrissero lavori vocali sul basso continuo ed anche con accompagnamento strumentale. Ha *Messe, Salmi* e un *Requiem,* ma è nello *Stabat* che alle parole *Cujus animam gementem* spiega uno di quegli *assoli* — specie d'aria per tenore — coi quali richiamò l'ammirazione dei contemporanei e la nostra. È un modello del genere, specie per il buon gusto che emana dall'intero componimento. Il testo è reso fedelmente, nulla di profano nella cantilena, cui i violini trasfondono grazia purissima. Non è fuor di luogo qui ricordare che nei duetti e terzetti per canto, con basso continuo, del Clari (editi nel 1720) la *fuga* moderna, ne' suoi due tipi caratteristici principali, il *tonale,* già perfezionato da Francesco Foggia (1604) — (allievo di Cifra e di B. Nanini), — e il *reale,* colla risposta alla quinta del tono, si stabilirono nella loro forma caratteristica, qualecioè si usa anche oggi nelle scuole e nei componimenti di musica da chiesa in istile rigoroso.

Dal Clari in poi, la musica elevata andò arricchendosi delle forme da lui definitivamente consacrate.

La mollezza della musica teatrale sempre più invadeva

la chiesa ed una nuova reazione era ormai necessaria. Ed ecco sorgere un musicista d'alto valore a difesa dell'arte severa ed a porre un freno alla mania di accoppiare il genere melodrammatico al chiesastico o rituale.

È al Padre Giambattista Martini (1706-1784) — il celebre storiografo della musica antica — che l'arte sacra va debitrice di questo tentativo di riforma, seguito dal Padre Sabattini, dal Padre Paolucci, da Giuseppe Sarti e dal Padre Mattei, che fu maestro a Morlacchi, ottimo scrittore non solo di musica drammatica ma anche sacra.

Il Padre Martini sapeva alleare alla castigatezza dello stile *osservato* l'espressione ora dolce ed ora mesta, ora soave ed ora solenne richiesta dalla sacra parola.

Nella " *Missa defunctorum* „ incontransi concezioni preclari, quali il " *Salva me* „, l'" *Oro supplex* „ e il " *Dies iræ* „. — L'" *Introito* „ e l'" *Offertorio* „ hanno pur essi pregi di forma degni della scienza di questo compositore.

Nel Martini l'armonia è ricca e varia con *alterazioni* omogenee al nostro sentimento tonale: la quinta maggiore, od eccedente, ha diritto di cittadinanza nel di lui regno musicale, in cui brillava non solo la innovata armonia, ma anche la melodia dai vezzi gentili e verecondi a un tempo stesso, e spiranti l'aura dei nuovi tempi. Tuttavia il pensatore e il filosofo dell'arte vincono l'artista: tanto i suoi scritti — non esclusi quelli sulla riforma della musica chiesastica — sono superiori all'attuazione pratica del concetto filosofico ed estetico del maestro.

Se il Martini non seppe resistere alle seduzioni dei melismi e dei coloriti strumentali dello stile *concertato*, ne' suoi *Introiti* sul *Cantus Firmus* (nella tonalità Gregoriana), nelle sue *fughe*, maestrevolmente elaborate, ne' suoi componimenti per voci ed organo, in quelli a *pieno* ad otto voci, elevati e magniloquenti, si riconosce il grande compositore. Questa bella personalità dell'arte musicale, che da una sonata, da un duetto madrigalesco da camera passava senza sforzo alcuno di mente ad un capitolo di trattato di contrappunto o ad un libro di storia musicale, tramandò ai suoi allievi Buroni, Zanotti,

Cafaro, Sarti, Bertoni, Gian Cristiano Bach, Grétry, Houguet e Stanislao Mattei le tradizioni dei suoi maestri: il Padre Predieri (bolognese pur esso) (1655-1731), — che scriveva di *cartella* con molta perizia — e Pistocchi (1659-1717), leggiadro cantore. Ebbero lumi dal Martini intorno allo stile *osservato* persino un Mozart e un Iommelli.

La riforma iniziata dal Padre Martini — e mercè la quale la musica chiesastica, già in possesso di tutti i portati della musica del secolo XVIII, vestì forme in armonia con l'ideale della religione cristiana — si compie per opera di Luigi Salvatore Zenobi Cherubini (1760-1842). Non sappiamo quanto valga l'opinione di chi, paragonando l'illustre maestro fiorentino al massimo compositore della Scuola Romana, asserì che la *musica del Palestrina presenta Iddio in faccia all'uomo, e quella di Cherubini l'uomo in faccia a Dio;* è certo però che ciascuno di questi sommi creò, in ragione dello stato dell'arte al loro tempo rispettivo, lavori che si equivalgono in valore tecnico e nella elevatezza della ispirazione. Il pensiero Palestriniano è portato al Creatore, cui si rivolge, sulle melodiose vibrazioni della polifonia essenzialmente vocale; Cherubini si eleva — colle sue voci — sulle ali di elaborata strumentazione, e accanto agli artifizî di contrappunto, alle *fughe* — accompagnate dall'orchestra con arte somma, — ai *richiami* del canto liturgico (come nella intonazione del *Credo* della *Messa* in *Fa* (sull'esempio di G. S. Bach), non isdegna qualche tratto all'*unisono*, o per ottava, nè quella melodia dolce e virginale che è la immediata interprete dell'anima penetrata da religiosa pietà, e si attiene, con chiaro intuito della euritmia, a quella severa condotta, o *forma*, a quella felice riproduzione dei concetti già preannunciati senza cui la composizione musicale — nello stile moderno — non sarebbe che una sequela di melodie destituite di logico ed estetico legame.

Fra le più celebrate composizioni da chiesa del Cherubini sono da menzionare: la *Messa* a 3 voci in *Fa*, scritta per il principe di Chimay, la sopracitata *Messa*

composta per la incoronazione di Carlo X e il *Requiem*, eseguito ai funerali del Duca di Berry. L'*Agnus Dei* — *a decrescendo* — di questo *Requiem* è concezione che onora l'arte.

Ma poichè ci troviamo col Cherubini in piena epoca moderna, se lo stile è puro, severo, se ha carattere ispirato a devozione e se va scevro da scatti nervosi e dalle forme e formole teatrali, e se le parti sono elaborate sobriamente, senza vocalizzi di sorta, e se infine vi splende la chiarezza così del concetto come della parola, tuttavia certi scrupoli tecnici sono messi da banda nei suoi lavori: tutte le specie di intervalli melodici e di combinazioni armoniche sono da lui liberamente impiegate anche nei tratti a voci sole.

Nè gli *ocheti lascivi* (parole interrotte), che rammentano l'arte dei primi discantori, sono da lui evitati: il che, per vero, è strano. La musica dettata dal Cherubini pel sacro tempio, e nello stile *concertato*, risente senza alcun dubbio l'influenza della musica teatrale, giunta a tanta grandezza dopo Gluck e Spontini. Ma la musica drammatica che s'agita nelle arterie dell'organismo polifonico dell'insigne fiorentino nulla ha di comune coi vocalizzi e coi canti molli e sfibrati di un'arte degenerata e omai sepolta nell'oblio. Nei migliori tempi del Cherubini, la stessa musica teatrale era castigata nella forma, nobile nel concetto e punto pedestre, floscia, balzante nei ritmi o storditrice nelle sonorità, come nei tempi posteriori, in cui regnò dispoticamente la sussultante e plateale cabaletta.

Gioachino Rossini e Gaetano Donizetti riepilogano intera la Scuola Bolognese, non già nell'arringo della musica rituale, ma nell'arte destinata alla glorificazione del sentimento religioso: non idealità sublimata ed assorta in un mondo incorporeo, ma un sacro fervore d'animo non prosciolto dai legami terreni.

Gioachino Rossini (1792-1868) attinse alla scuola del Padre Mattei la robustezza e profondità dell'armonia, e dettando i suoi inni sacri, le migliori pagine dello *Stabat* e della *Piccola Messa Solenne*, drammatizza il sen-

timento ispirato dalla parola divina, e non è dato che al suo genio di non varcare — fatta eccezione per qualche pezzo — quella linea che separa l'arte sacra dalla mondana. Non molto lungi da lui è Gaetano Donizetti (1797-1848), allievo prima del Mayr, poi del Padre Mattei, autore di alcune *Messe*, di *Salmi*, di un *Miserere* e di un *Requiem*. — Di bello stile, nella forma degli autori del principio del secolo XVIII, è una sua *Ave Maria* (parole dell'Alighieri), dalla quale muove la soavità che spira da una Vergine del Luini. — Rossini e Donizetti se non arricchirono il repertorio della musica da chiesa, se non ebbero la prece degli angeli propria al Palestrina, se non grandeggiano per la severità liturgica ben meritarono però dei concerti di musica religiosa mercè i loro canti *spianati* e nobili, in un' epoca in cui i compositori e uditori erano infatuati pel canto a *volate*, a *picchiettati*, a *salti*, e a *scale* di vertiginoso acrobatismo.

Col Palestrina si chiuse, quasi può dirsi, la gloriosa èra del contrappunto puramente vocale e diatonico: i due Nanini, i due Anerio, il Marenzio, ed alcuni altri compositori di quell'epoca, non ebbero a fare di meglio che ricalcare, come per essi potevasi, le orme dell'insuperabile maestro.

Apertosi l'arringo dello stile vocale con organo, costituitasi armonicamente (e nella teorica e nella pratica) la tonalità nelle sue due forme modali, la maggiore e la minore, nel nuovo stile si segnalò, in Roma, Gregorio Allegri (1560-1652) — della famiglia del Correggio, — (allievo di G. M. Nanini), ingegno inventivo se mai ve ne fu. I canti polivoci del sacro tempio assunsero per opera sua uno spirito nuovo, e l'ideale religioso ebbe in lui un geniale rivelatore, i cui lavori non cessarono di risuonare nella Basilica Vaticana per quasi tre secoli. Il suo *Miserere* a 9 voci, a due cori, in istile omofono, che è quello degli *Improperi* del Palestrina, rimase celebre nella storia; e da menzionare in modo speciale è pure una sua *Messa* a otto voci, col motto *Christus resurgens ex mortuis*.

Ancora vivente l'Allegri, niuno più di Giacomo Ca-

rissimi (1604-1674) emerse nello stile concertato. Se vogliamo credere al Nerici, autore di un'opera intitolata: " *Delle origini della musica moderna* ", l'Agazzari (1578-1640), maestro di cappella in Roma, sarebbe stato il *primo* a scrivere *Salmi* con accompagnamento d'orchestra, detti perciò *Salmi concertati*.

Il genio del Carissimi diè alla musica da chiesa un vigoroso impulso: per lui le parole del sacro testo si illuminano di una luce che ne accresce l'evidenza e l'espressione. — Il suo " *Quo modo prævenerunt nos gemitus mortis?*, " nel " *Lamento dei dannati* ", colpisce per la grandiosità della frase, per la verità ond'è reso il dolore, per la felice disposizione delle parti vocali, per la bella scelta degli accordi, per la perfetta unità tonale e sopratutto per il gusto sano che regna in tutto il lavoro. La orchestrazione, — già sì artisticamente iniziata dalla Scuola Veneziana, dal Gabrieli, dallo Schütz e dal Monteverdi, — nel Carissimi ha notevole varietà. Nel citato pezzo del maestro romano l'orchestra è così composta: organo (basso continuo numerato), fagotto, violino primo e violino secondo, e in essa già appare un amalgama di timbri strumentali.

Carissimi, perfezionatore del *recitativo* e creatore della *cantata* — forma che detronizzò il *madrigale*, — è uno dei Santi Padri della musica moderna. I primi oratori sono a lui dovuti, e, come avremo più oltre occasione di vedere, in essi sono già manifeste le qualità insigni di questo maestro, inventore assai felice nell'armonia modulata e non meno nella melodia espressiva, naturale e che in lui va sempre adorna di vereconda grazia.

Non solo il Carissimi elevò la bellezza melodica e declamatoria del recitativo, non solo creò la cantata e l'oratorio, ma rinnovò altresì il coro: questo, ne' suoi lavori, tiene — diremo così — una via di mezzo tra i cori semplici, spesso omofoni, delle canzoni sacre e del teatro del suo tempo, e i cori elaborati, polifonici, *imitati*, del motetto chiesastico; e perciò il coro del Carissimi ha sveltezza di forma e una vaghezza che lo rende di grata udizione pur oggi.

Se non la grandezza e nobiltà della Scuola Romana, certo il suo decoro fu tenuto alto, nei tempi posteriori al Carissimi, da Orazio Benevoli (1602-1672), che predilesse la composizione di motetti, salmi, messe a 12, a 16, a 24 e persino a 48 voci, divise in 12 cori, — da Giuseppe Bernabei, suo allievo (1620-1687), che dopo essere stato maestro di cappella al Vaticano fu maestro di cappella e consigliere del principe elettore di Baviera. Anch'egli soleva scrivere a molte voci, senza però giungere alla esagerazione numerica del maestro; — vennero, più tardi, Giuseppe Pitoni (1657-1743), poderoso contrappuntista, e Pasquale Pisari (1725-1778), autore — fra tanti altri componimenti di vaglia — di una ***Messa*** a sei voci, in istile ***armonico,*** che è un capolavoro. — Il Martini non esitò a chiamare questo illustre maestro « il Palestrina del secolo XVIII ».

Gli ultimi continuatori delle tradizioni dell' antica Scuola Romana furono il Baini (1775-1844), — autore delle ***Memorie di Palestrina,*** — il Basily (1766-1850), che però troppo spesso dimenticava l'aureo stile dei suoi antecessori per sacrificare alla moda musicale del suo tempo, e il suo successore, a S. Pietro, Pietro Raimondi (1786-1853), già da noi citato in altro paragrafo. Il Raimondi è un emulo dei contrappuntisti del secolo XVI e sommo nel trattare gran numero di parti reali. Basti il dire ch'egli giunse a scrivere persino una *fuga* a 64 voci, divise in 16 cori! Ogni artificio dei Fiamminghi si eclissa innanzi a tale sforzo d'ingegno del Raimondi; ma non è per questo lavoro che l'estetica dell'arte sacra gli decreta un alloro, bensì pei suoi ***Salmi,*** da 4 ad 8 voci, alla Palestrina, pei due ***Requiem,*** l'uno a 8 e l'altro a 16 voci, per le sue due ***Messe*** a ***cappella,*** a 2 cori, e pel suo ***Credo*** a sedici parti reali, se qui non vogliamo tener conto anche delle sue due ***Messe*** con orchestra.

L'evoluzione organica e stilistica della musica religiosa seguì lo sviluppo della musica drammatica, e allorchè l'arte volle ornarsi delle dotte eleganze contrappuntistiche della Scuola Romana e della policromia

tonale e strumentale della Scuola Veneziana, più non le restava che associare questi due elementi in una nuova forma del bello musicale applicato ai testi divini, e questa fase doveva compiersi in Napoli – al raggio del limpido cielo sotto cui scioglievasi il canto irresistibile delle Sirene. L'antichissimo mito tornò realtà, e la terra di Partenope ridivenne patria della melodia.

È in Napoli — come vedremo — in mezzo a un popolo sensibile e imaginoso — che si apre uno dei più fiorenti periodi della musica moderna, o, se piace meglio, della musica esplicatrice dei fenomeni del sentimento. E nel levare la loro preghiera all'Ente Infinito, i poeti musicisti meridionali lasciavano libero sfogo alla loro anima credente alla esaltazione. Alessandro Scarlatti, Francesco Durante e Leonardo Leo crearono una scuola chė acquistò una fama che dura tuttora.

Il capo di questa scuola, lo Scarlatti (1659-1725), (per tacere del fiammingo Tinctor, come quello che è troppo lontano dall'epoca in cui essa iniziò la sua gloriosa e non più interrotta tradizione), brillò al tempo di Lotti, di Legrenzi, del Marcello, del Colonna, del Perti, del Clari, e cioè quando era in onore anche la Scuola Veneziana, e quando la madre scuola romana aveva, morto il Carissimi, cessato di dominare nell'arte, dopo di aver dischiusa la via alla musica dei nuovi tempi.

Nello stile dello Scarlatti — che fu allievo appunto del Carissimi – sono felicemente contemperate in un unico organismo la castigatezza e la magnificenza della Scuola Romana e la vivacità e la varietà di colorito della Scuola Veneziana, e nella nuova manifestazione d'arte egli infuse la vaghezza melodica della musica del suo paese.

Così lo *stile a cappella* a più cori ebbe vita nuova e bella espressione in virtù della fluida *cantabilità* delle singole parti (1).

(1) La sesta *eccedente* e la *sesta siciliana* (la sesta minore sul quarto grado della scala minore) conferiscono ai lavori dello Scarlatti un gusto particolare e senza precedenti esempi. Ben inteso però che questi elementi tecnici non si riscontrano ne' suoi lavori di stile sacro, bensì in quelli profani (*madrigali*, *opere*, *cantate*). note-

È fama che lo Scarlatti componesse intorno a 500 *messe* — parecchie delle quali a 8 ed altre a 10 voci — oltre gli *Stabat*, i *Concerti sacri* (1), ecc. Scrisse lavori alla Palestrina (*Messe* a 5 voci), altri sul basso numerato. Una *Salve Regina (in Fa minore)*, con violini e bassi, si fa ancora oggi apprezzare da chi l'ode; vogliomo essere pure menzionati il salmo " *Memento Domini* „. e l'antifona " *Tu es Petrus* „, a due cori (sul basso numerato), un componimento, quest'ultimo, magistrale.

Niun stile fu negletto dallo Scarlatti nel dedicare la propria penna alle glorie del culto cristiano. Nella sua musica sacra ammirasi una elaborazione contrappuntistica ingegnosa e robusta; e difatti egli è più un tecnico che un esteta: sotto questo riguardo lo Scarlatti è superato da Durante e da Pergolesi, filosofo il primo, sentimentale il secondo. In questi ultimi due autori non trovansi certi assurdi di imitazioni mimetiche, che incontransi in Scarlatti. Nel citato *Dixit*, alla parola " *conquassabit* „ tempestano le note vocalizzate: il solo soprano ne ha 75 sotto la vocale *a (conquassa..... bit)*!

Se lo Scarlatti fu prodigo verso la chiesa di numerosissimi componimenti (*Messe, Stabat*, parecchi *Motetti, Salmi*, etc.), non lo fu meno verso il mondo, cui dedicò 116 opere e infinite cantate, madrigali e toccate; — fu ne' suoi lavori teatrali ch'egli ideò l'aria col *Da Capo* e sostituì — quando l'azione lo esigeva — al recitativo semplice — *a secco* — il recitativo *strumentale*, od *obbligato*.

Il suo allievo — Francesco Durante (1684-1755) — al contrario non si lasciò sedurre dalla gloria del palcoscenico: egli mirò agli ideali dell'arte sacra, come era intesa al suo tempo.

Fu considerevole su questo musicista l' influenza della Scuola Romana, alla quale egli, col suo gusto

voli pure per altre invenzioni, quali il *recitativo obbligato*, l'*aria da capo*, ecc. Nella strumentazione il suo genio fu fecondissimo e di spiccata originalità.

(1) Kommer, Proske e Choron pubblicarono alcuni suoi lavori.

artistico affatto personale, potè dare un nuovo carattere. La nobiltà dello stile e la severità della dottrina, illeggiadrita dalle eleganze di una tecnica profonda, sono i pregi che distinguono le creazioni del Durante. Le sue due *Messe pei defunti* (l'una a quattro e l'altra ad otto voci) sono stupende: la musica è in esse perfettamente identificata col testo; così dicasi dei suoi *Salmi*.

In quel tempo di *formazione,* di continuo *divenire* per la tonalità moderna, egli fu tra coloro che più contribuirono a consolidarla, sebbene già in Lotti, nellò Scarlatti e nel Cesti sia palese ne' suoi principali attributi. D'altra parte, essa esisteva anche all'epoca del Vittoria e del Palestrina, accanto alle tonalità liturgiche, contro le quali Vincenzo Galilei piacquesi spuntare più di una lancia: per lui i vecchi *modi,* vestiti della polifonia, avevano tutti un *medesimo colore e sapore!*

Ma chi negherebbe il grato sapore arcaico, la idealità indefinita e sublime propria dell'*armonizzazione* Palestriniana, del Lassus, del Vittoria? Il Galilei, nel suo entusiasmo per la risurrezione ellenica, per la creduta scoperta della monodia degli antichi tragedi, non teneva la grand'arte polifonica italiana nell'onore che le è dovuto.

E come parlare di Durante senza rammentare la sua maggiore gloria? È questa l'aver egli dato all'arte allievi che si nominano Pergolesi, Traetta, Vinci, Terradellas, Iommelli, Piccinni, Sacchini, Guglielmi (Pietro), Paisiello e il teorico e scrittore di musica da chiesa Fedele Fenaroli, quegli che consacrò la famosa *Regola dell'ottava* (già in uso nella Scuola Napoletana anteriormente al secolo XVIII) nel trattato del *Partimento,* opera divenuta classica e necessaria — per la sua perspicuità tonale — alla coltura dei musicisti. Anch'egli, il Durante, scrisse componimenti quali nello stile alla Palestrina, quali nello stile concertato per voci con istrumenti d'arco e a fiato.

E se nei pezzi a otto e a nove voci è notevole anzitutto la magnificenza contrappuntistica, in quelli a voce sola (citiamo il *Pastores* e l'*Ave Virgo*) non si cessa d'ammirare la castigatezza del canto disposato alle bellezze

dello stile *imitato* e a *canone*, come vedesi nel lavoro armonico dell'accompagnamento. Un'*Alma Redemptoris Mater* è ispirazione degna del nome dell'autore (1).

Nella *Messa dei morti*, in *Do minore*, l'espressione musicale si compenetra in quella delle parole: mai il musicista cessa d'essere filosofo. — Lo stile *fugato* s'alterna con il *lirico*, e il funebre poema soggioga, nella sua unità d'espressione, l'udiente mercè l'accordo di quegli elementi estetici che sono la varietà delle forme, dei ritmi, dell'armonia e persino della strumentazione. Della strumentazione? Sì anche di questa, poichè nella partitura menzionata vi sono intuizioni di coloriti acustici per quei tempi indovinate.

Certo che il " *Tuba mirum* ", ad esempio, del Durante, non può essere comparato a quello del Berlioz, che in questo punto del suo *Requiem* fa risuonare quattro fanfare, — e neppure a quello di Mozart, che ricorse alla voce solenne del trombone. Durante si tiene contento di qualcosa di meno: gli bastano due trombe da caccia (corni in *fa*) a colorire il pittoresco tratto della lirica del Celano.

(1) Il Florimo, parlando del Durante, così si esprime: « Egli riuscì a rendere gravi, serie, maestose ed ispiranti devozione e raccoglimento le sue sacre composizioni, non ponendo niuna nota che avesse del teatrale, e facendo sì che tutte per la chiarezza del concetto rivelassero la fermezza de' suoi sentimenti. Il gusto puro ed il rispetto delle tradizioni sono il vero carattere del suo ingegno. Il suo stile è mistico, solenne, e in qualche pezzo anche brillante, come composizione; e comunque nella sua musica vi sia poca imaginazione, con motivi comuni, semplici, e talora spinti sino al volgare (ciò a noi non sembra!), pure questi sono così ben concepiti, maneggiati con tant'arte e sapere, e sviluppati ed arricchiti di un'armonia così vigorosa e vibrata, da trarre effetti prodigiosi. » E poscia soggiunge il biografo del maestro: « E ciò ci fa tanto più maraviglia, in quanto che la sua musica sacra e seria, poco sacrifica alla grazia, ed è sprovveduta di quegli effetti d'orchestra che erano cosa sconosciuta al suo tempo. » Non si perda di vista però che il Durante scriveva per la chiesa, dove gli *effetti* fonici dai colori troppo vivaci sarebbero stati da biasimare.

DALLA *MESSA DEI MORTI*, in *Do Minore*,
di F. DURANTE.

*Trombe da caccia.*
*Violini primi.*
*Violini secondi.*
*Viola*
*Soprano (solo).*
Tu-ba mi-rum spar-ges so-num
*Largo.*
*(Senza organo).*

*Sole trombe da caccia.* *f* *dolce*
etc.

In questo *Requiem*, le parole " *Mors stupebit* „ sono rese con mistico terrore: alla grandezza somma della idea corrisponde la bellezza anch' essa somma della musica, pur valendosi di mezzi assai semplici, specie riguardati da noi, avvezzi, come siamo, a lasciarci sopraffare dalle forze materiali, od acustiche, spesso tanto superiori alla entità ideologica dei concetti e sentimenti espressi. Non saprebbesi davvero con quali ragioni estetiche escludere siffatti concepimenti dalla musica dedicata alla poesia del cielo Cristiano!

I lavori cosidetti alla Palestrina del Durante differiscono da quelli del grande maestro della scuola Romana sopratutto per l'*armonia*.
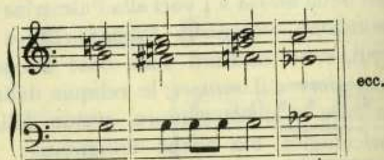
Nel Durante non i modi liturgici *protus, deuterus, tritus* e *tetrard* nelle loro varietà, ma la tonalità moderna: le imitazioni, le fughe, i canoni semplici, i canoni doppi (nell'*Osanna* della *messa* a 4 voci alla Palestrina troviamo un duplice canone, — l'uno in *Diapason* (8ª) e l'altro in *Diapente* (5ª)), sono costrutti sulla base dei nostri due modi, il *maggiore* e il *minore*; le reliquie della tonalità antica sono rare in questo autore, araldo della musica non solo psicologica, ma anche romantica.

Vi ha del genio nelle combinazioni armoniche del Durante: non si crederebbe di riscontrare in un settecentista certe arditezze d'accordi da lui impiegate; si veggano le seguenti del " *Misericordias Domini* ".

Mi - se - ri - cor - di - as Do - - mi-ni, mi -
Mi - se - ri - cor-dias Do - mi-ni, mi -
Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi-ni, mi -
Mi - se-ri-

se - ri - cor - di - as Do-mi-ni.
se - ri-cor - di-as Do - - mi-ni.
(NB.)
se - ri - cor - dias Do mi-ni. etc.
cor - di - as Do - - mi-ni.

Molte altre bellezze d'armonia potrebbero qui essere riportate, e di pretto gusto moderno, ad esempio, il seguente *pedale:*




Studiando i lavori di questo grande compositore, si sveglia nel nostro pensiero un'imagine: ci sembra vedere una robusta quercia in mezzo a ridente giardino, e questo giardino, — nel quale giganteggia la figura di Durante, il musicista profondo, austero, avuta mente al tempo e all'ambiente in cui visse, — è Napoli.

Fu al tempo di Durante che sorsero in Napoli due partiti musicali famosi, quello che da lui s'intitola dei Durantisti, e l'altro che da Leonardo Leo (1694-1745) prende nome di Leisti. — Pei contemporanei, i primi spiegavano il vessillo dell'arte dotta e ispirata a un tempo stesso, e i secondi prediligevano la musica artificiosa, la ricchezza degli accordi e le loro più studiate combinazioni, gli intrecci delle cantilene nel contrappunto, anzichè la melodia facile e spontanea. Tuttavia, per chi esamini i lavori dei due capiscuola, troverà che in Leo havvi maggiore fluidezza di cantilena, forme più svelte e una più ideale interpretazione delle parole che in Durante, nei cui lavori, anzichè l'elemento melodico, predomina l'elemento armonico, lo stile d'imitazione; il che spiega come l'universale non lo anteponesse al suo emulo.

Leonardo Leo lasciò, fra molti altri lavori, un *Miserere concertato a due cori* (così si legge sul frontispizio) *con una ideale cantilena Gregoriana, riportata al comodo del tono del Salmo,* composto e dedicato al Duca di Savoia (1739), una *Messa* a quattro voci *alla Palestrina,* una a cinque voci con organo (1745), una con orchestra, un *Credo* a dieci voci e due orchestre e un'*Ave*

*Maris stella* per *voce sola* (soprano) con due violini, viola, contrabasso ed organo, componimenti grandemente pregevoli, in ispecie quest'ultimo: un modello di forbitezza di stile e di buon gusto, vero ideale di perfezione nello stile concertato, del quale il Leo fu uno dei più fecondi rappresentanti.

Con lo Scarlatti (Alessandro), con Durante e con Leo la Scuola Napoletana è assisa sopra basi di granito, e, in questo momento, essa sola tiene lo scettro dell'arte quasi può dirsi in tutta Europa. G. S. Bach era un genio troppo solitario e nemico del clamore del mondo per sollecitare la propria rinomanza; Haendel si ritirò molto per tempo in Inghilterra perchè potesse trattenere il libero espandersi della nostra arte dappertutto. Tal fatto spiega le affinità esistenti tra la nostra musica e quella degli antichi autori d' oltralpe. È noto che persino il grave cantore di Lipsia piacevasi di udire, studiare e, qualche volta, imitare la musica italiana.

Della squisita eleganza di forma del Leo può essere pure citato il graduale *Benedicta et venerabilis es,* a due voci con *ripieni,* violini, due oboi e basso numerato. Vi domina lo stile fugato, ma facile, scorrevole, melodico e di buon gusto. Nelle arie egli non abusa del vocalizzo, e l'armonia è di una chiarezza che rasserena lo spirito: nella melodia cantano la pace e la letizia, una santa letizia che ci colma l'anima di dolcezza. Non si dimentichi però che, secondo criterî esclusivamente liturgici, questa musica, benchè scritta pel tempio, trova il suo posto conveniente nel *florilegium* della musa sacra che noi destiniamo alle sale da concerti, come ne aveva la Francia nel secolo passato, come ne hanno anche oggi l'Inghilterra e la Germania: in quelle sale trova suo posto la musica sacra in istile concertato; — nel tempio, l'austerità degli augusti riti esige o il canto Gregoriano o la polifonia Palestriniana, o di coloro che scrissero nella forma e secondo gli ideali dell'immortale riformatore romano.

Senonchè le forme essenziali della musica religiosa erano già stabilite in tutti i loro stili, e un Nicolò Por-

pora (1686-1767), maestro di Haydn, non potè che perfezionare le *Messe* con orchestra, gli *assoli* chiesastici (come può vedersi nella sua *Salve Regina)* e il *duetto*, forma di cui si valse tanto bene nella sua *Passione* di *Gesù Cristo*, scritta a Vienna quando nascevano il Gluck, nell'alto Palatinato, ed in Italia il Iommelli.

Ma più che il Porpora, Leonardo Vinci (1690-1732), uno dei primi che svolse la melodia sugli accordi strumentali e perfezionò il *recitativo* rendendolo *imitativo*, ed Emanuele d'Astorga (1681-1736), famoso per uno *Stabat* commovente, è qui da salutare colui che diè al dolore un'espressione profonda e penetrante, Giovanni Battista Pergolesi (Iesi, 1710-1736), formatosi maestro alle scuole di Greco, Durante e Leo.

La potenza creatrice di questa mente privilegiata si mostra in due *Grandi Messe* a dieci voci, due cori e due orchestre ciascuna, ed in altre pagine di musica religiosa — se non rituale, — ad esempio, in un *Bone Jesu* (assolo per soprano) e in una *Salve Regina*, per soprano con violino, viola, basso ed organo; ma la musica sacra nello *stile concertato* — della prima metà del secolo XVIII — ha una gemma preziosa nello *Stabat* a due voci (soprano e contralto) con violini, viola e basso, miracolo di semplicità tecnica e di affettuosa tenerezza. Bellini chiamava lo *Stabat* del Pergolesi " *il poema del dolore* ,, e ben si apponeva quest'anima sorella al soave musicista.

Il Padre Martini — tanto contrario — e, in tesi generale, non è a dire con quanta ragione — alla invasione della musica drammatica in chiesa, credè vedere nello *Stabat* del Pergolesi dei passi d'opera buffa!

Veramente, in senso assoluto, non vi può essere una idolopeia musicale che per sè stessa, intrinsecamente sia piuttosto sacra che amatoria o giocosa: il senso della musica non è determinato che dalla parola, e qui la parola appunto ci allontana da ogni idea profana. Inoltre, noi avemmo già a distinguere due sorta di musica sacra: la *chiesastica*, che si associa alla *liturgia*, e la *religiosa*, da eseguirsi indipendentemente dalle cerimonie del tempio divino, e cioè serbata alla edificazione delle

anime pie e di quanti assorgono alla visione di un Dio Supremo, come in un'estasi santa, senza richiedere alcun apparato esteriore: è l'adorazione pura, in ispirito, voluta da S. Paolo, e per la quale è tanto acconcia la musica, se dettata dal cuore e se ispirata da alto pensiero. In ultima analisi, e rispondendo al Martini, diremo che un'opera d'arte non va giudicata dalle sue mende, ma da' suoi pregi, dalla sua potenza concettuale ed espressiva e dalla impressione che desta nell'uomo. Sottilizzando di troppo la critica, si finirebbe a trovare motivi profani anche nella musica religiosa di un Durante, di un G. S. Bach, di un Mozart, — i quali non seppero talvolta rinunciare ai lunghi vocalizzi ai loro tempi alla moda, — di un Cherubini, di un Beethoven e di tanti altri grandi.

Le *messe* menzionate, a dieci voci, due cori e due orchestre, del Pergolesi, sono nello stile *concertato,* basato su due organi. Vi ha spesso bella e svariata elaborazione, i temi *fugati* sono felicissimi, perchè non aridi ma espressivi, come nella preghiera d'introduzione, e in ispecie nel *Christe eleison.*

Chri-ste e - le - - - - - -

*Soprano.*

*Organo del I° Coro*

*Alto.* Chri-ste e-le - - - - - -

- - - - - - - - - - - - - - - - - i -

- - - - - - - - - - - - - - - - - i -

Nel *Qui tollis*, l'autore raggiunge un alto grado nella gamma del patetico: qui si sente l'anima che dettò lo *Stabat*. — In questa messa, qualche *a solo* è posto come contrasto ai pezzi a coro e concertati; il *Laudamus*, — precedente il *Qui tollis* sopra accennato, — ha nella melodia linea pura ed espressione punto leziosa.

È pur notevole, in Pergolesi, il *Domine Deus* della messa in *Re maggiore*.

Nelle arie si rispecchia, talvolta, lo stile teatrale del tempo, lussureggiante di vocalizzi e di grazie canore;

i melismi però non sono parassiti, ma essenziali all'idea melodica. Se ragioni rituali escludono dal tempio forme d'arte del genere di codeste del Pergolesi, non si può negare però che in numerose pagine di questo genio non vi abbia un'espressione piena di religiosa dolcezza, aliena da concetti mondani, come quella che emana da un'anima sinceramente ascetica, un'anima che richiama al pensiero il Tiziano della *Deposizione*, il Guido Reni del *Cristo morente*.

In Pergolesi non abbiamo il canto degli angeli e dei beati oranti gaudiosi nel cielo: è invece l'uomo che canta — gemendo — il dolore dell'Uomo-Dio!

La famosa Scuola Napoletana chiude il glorioso corteo dei suoi grandi maestri con artisti che hanno nome Niccola Iommelli (1714-1774), detto, per la sua elaborata strumentazione, il Gluck italiano, e che dopo aver scritto un *Requiem*, rimasto celebre, rinunciò alla propria carriera con un *Miserere* nello stile concertato; — Giovanni Paisiello (1741-1816), non meno in onore per la sua musica sacra che per la teatrale; egli scrisse un *Te Deum* per l'incoronazione di Napoleone I, lui che si era rifiutato di festeggiare in Roma la nascita del figlio del Grande Capitano (1); — Domenico Cimarosa (1749-1801); Niccolò Zingarelli (1752-1837), ch'ebbe la gloria di noverare tra i suoi allievi il Bellini, e che, fra molta musica dettata pel tempio, ha pure uno *Stabat* con testo italiano; — Gaspare Spontini (1774-1851), che si guadagnò la croce dello Speron d'Oro con un importante lavoro sulla ristaurazione del canto liturgico, — base su cui regge l'intero edificio della musica da chiesa, — ed al quale tanto va debitrice la musica moderna, specie nelle sue più grandiose creazioni vocali.

Durante l'epoca che precesse la caduta del potere temporale dei papi, in Italia, e in ispecie negli Stati

(1) Questo *Te Deum laudamus*, ecc., del Paisiello è a otto voci con orchestra; in merito ad esso il Tebaldini nota non doversi studiarlo secondo un ordine concettuale liturgico, ma « *religioso-militare* »; è con orchestra e banda. Il suo pregio principale risiede nella grandiosità. Il testo latino però vi è piuttosto maltrattato.

Romani, la musica religiosa andò ogni giorno sempre più decadendo, e al punto che nel 1870 si era giunti a trasportare il teatro — intendiamo dire le arie e cavatine con le cabalette e i concertati applauditi a furore, — con i suoi gorgheggi, con i suoi ritmi tripudianti e con le sue sonorità storditrici, e nello stesso tempo di desolante vacuità artistica, nel sacro tempio.

Lo stato di servaggio in cui languiva la patria si rifletteva sull'arte: gli animi generosi erano tutti rivolti alla salute del paese; la letteratura non poteva essere che patriotica, e la musica, nel melodramma, si faceva interprete delle universali aspirazioni. La chiesa non poteva influire direttamente a realizzare i voti della Nazione, e la sua arte subì le tristi conseguenze dell'apatia e di un'inerzia supina. Caduta Roma, i cattolici più zelanti si unirono con l' intendimento di risollevare l' idea del papato, e di riaccendere il sentimento della Fede, tanto affievolito, e questo movimento, politico e religioso al tempo stesso, provocò uno dei più importanti fatti artistici dell' Italia risorta, vogliamo dire la ristaurazione della polifonia sacra del secolo XVI.

Il recente salutare ritorno allo stile Palestriniano fu, inoltre, provocato da altro fatto. Esaurite le forme dello stile polifonico vocale e dello stile concertato, la musica da chiesa seguì la evoluzione della teatrale sino al giorno che in questa dominavano le voci e le parole dei sacri testi, per quanto adorne dei vezzi della melodia. Ma l'amore per la musica sinfonica essendosi, col volgere del tempo, impossessato degli animi, saliti dovunque in onore i concerti di musica puramente strumentale, se il teatro potè accogliere la polifonia orchestrale, — sussidiata dalle attrattive ottiche e dall'azione drammatica, — così atta ad impressionare, condannando però la parola ed il canto ad un ufficio secondario e subordinato alla preponderanza dell'orchestra, — non fu così per la chiesa, la quale non può in alcun modo rinunziare alla primazia della parola divina, e non può chiedere agli strumenti che un concorso condizionato.

Obbligata a rinunciare alla polifonia dell'orchestra

Wagneriana, non essendole possibile continuare nelle forme strumentali e vocali dell'epoca di Durante, di Mozart e neppure di Beethoven, nulla di meglio restava alla chiesa che far ritorno a Palestrina, e fu grande ventura, poichè nessuna musica si associa meglio di questa — che è una rigogliosa efflorescenza dell'antico canto Gregoriano — alle auguste cerimonie del culto del Nazareno: il culto della pietà, della fratellanza umana e dell'amore per quanto hanno il cielo e la terra di più santo!

## § XV.

## LA MUSICA RELIGIOSA FUORI D'ITALIA

Scuole: *Inglese* (Tallis-Bird), *Tedesca* (Fink - Isaak), *Fiamminga* (Lassus), *Spagnuola* (Morales-Guerrero), e *Francese* (Lalande). — La Musica Sacra in Russia. — I riformatori. — Lo stile Palestriniano nell'Ukraina. — (Bortianski, Lwov). — Nuove fasi della Musica Sacra nei paesi tedeschi. — Celebri Messe di Bach e di Beethoven. Il *Requiem* di Mozart. — La *Messa dei morti* di Berlioz. — Riassunto delle fasi della Musica Sacra.

La prece e la lode a Dio hanno ispirato al sentimento artistico degli italiani prodigi di creazione, e l'abbiamo veduto in ispecie studiando le trasformazioni estetiche delle scuole di Roma, di Venezia, di Napoli; ma a questo coro magico, echeggiante di melodie immortali, si disposarono altresì le voci delle nazioni sorelle. È perciò pregio dell'opera volgere ora uno sguardo alla musica religiosa quale andò manifestandosi fuori del nostro paese, e cioè dove si fece risentire la salutare influenza dell'umano progresso nel campo della musica sacra, e la nostra peregrinazione ideale comincierà dall'Inghilterra, il cui movimento musicale fu nei nostri precedenti studî appena accennato. Vediamone adunque le varie fasi dalle epoche più remote sino al tempo in cui fra noi la scuola musicale della città dei Papi era nel massimo splendore col Palestrina. È il grande periodo della antica tonalità greco-romana e del ritmo oratorio, tuttochè nei polifonisti il ritmo sia informato dalla *misura*, basata sull'isocronismo dei valori.

Il sentimento del bello nell'arte espressiva del canto venne fecondato in Inghilterra dai primi Apostoli del Cristianesimo, che vi portarono, ai tempi di Gregorio Magno, la melopea della chiesa latina; questa, in contatto colla musica popolare locale, subì notevoli altera-

zioni, e ne venne il dialetto liturgico anglicano, di cui oggi non restano più che tratti frammentari confusi nel canto gregoriano universalizzato. Beda, il venerabile, e Alcuino, maestro alla corte di Carlo Magno, furono i primi che parlassero storicamente e teoreticamente del canto sacro e della musica del loro tempo.

Giovanni Cotton diffuse in Inghilterra le innovazioni di Guido d'Arezzo: la solmisazione (basata sull'inno *Ut queant laxis,* etc.) e, secondo ogni buona induzione, *l'organum di seconda specie,* e cioè a interv: 'i diversi e non più a sole quinte ed ottave parallele; ıde spiegasi come si potesse da anonimi discantori pervenire al canone *(Rota)* a sei voci del Fornsete '" *Sumer is icumen in* „ — *È giunto l'estate*), appartenente al secolo XIII (il secolo poetico della nazione), — canone di bella chiarezza ritmica e melodica, e notevole per la pienezza dell'armonia, quasi scevra di quinte per *motus rectus,* — e spiegasi come il Dunstaple potesse essere salutato il padre del contrappunto, sebbene la tecnica polifonica esistesse anteriormente a lui da lungo tempo. Va ricordato che Dunstaple morì nel 1458 e che fu un contemporaneo di Du Fay e di Binchois.

Emersero poi nella musica religiosa I. Dygon (morto nel 1509), — che ricorda Ockeghem, benchè meno ingegnoso; — Iohn Tom, di York, il cui motetto *Stella cœli* interessa pur oggi: sente dei lavori fiamminghi; Iohn Marbeck, fautore della Riforma, condannato, nel 1544, ad essere arso vivo, e salvo per intercessione del vescovo di Wincester. Egli morì nel 1585. È il padre del canto evangelico. Scrisse il " *Book common prayer* „ (1550): lasciò una *Messa* a 5 voci e un *Te Deum,* pure a 5 voci, degni di molta considerazione; seguì la scuola di Tye (Cristoforo), nella quale l'elaborazione tecnica comincia ad essere animata dalla idealità melodica e riscaldata da vivo sentimento.

Il secolo XVI vide in Inghilterra i due suoi più grandi compositori nazionali: Tallis e Byrd (figlio), suo allievo: il primo anche superiore al secondo. Tomaso Tallis (1520-1585) scrisse persino a 40 voci! Sono celebri le

sue bellissime *Responses* e le *Litanie*, che rivelano altrettanta ispirazione e leggiadria di forma quanta dottrina e magistero. Sono da menzionare anche le sue Canzoni sacre a 5 e a 6 voci " *Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur, 5 et 6 partium* (1575) „ (1).

Quanto al Byrd (William), nato nel 1538 e morto nel 1623, egli non è inferiore a nessun polifonista del suo tempo: ebbe la gloria di essere chiamato il *Palestrina*, il *Lassus dell'Inghilterra*. Pur esso ha *Cantiones sacrae* (1525), *Psalmes* (1587), *Songs of sundrie natures* etc. (1589), due libri di *Gradualia ac sacrae cantiones* (1607-1610), *Messe*, ecc., ecc. Molti lavori apparsi in Inghilterra nel secolo XVI possono sostenere il confronto con quelli della scuola neerlandese e della romana dello stesso tempo. Sono parecchi i nomi dei musicisti inglesi di quell'epoca, tra i quali citeremo: Iohn Redford, Robert Parsons, Mark Smeaton, giustiziato nel 1536, Tomaso Abel, che subì la stessa sorte nel 1540, ed Enrico VIII (che regnò dal 1509 al 1547), che pure fu buon compositore: la musica però non gli ingentilì l'animo, e la sua memoria risveglia in noi quella di Nerone.

Ai tempi di questo monarca s'introdusse nella scienza il metodo sperimentale e il libero esame nella storia e nella filosofia; — quando sua figlia Elisabetta salì il trono (1558-1603) vennero in onore le divinità pagane! La musica sacra perciò non potè vantare i numerosi compotori ch'ebbe l'Inghilterra nei tempi di sincerità ascetica, confortati dalle ispiratrici dolcezze di un sublime ideale!

Parallelo a questo importante periodo della musica sacra in Inghilterra procede un periodo non meno interessante della musica sacra in Germania

Fra i popoli teutonici il cristianesimo stentò a prendere radici più che altrove: la Sassonia gli fu lungamente ostile e teatro di guerre sanguinose: fu da Worms che Lutero proclamò lo scisma e la Riforma.

---

(1) Leggonsi lavori del Tallis nelle raccolte di Boyces, *Cathedral Music*, di Bernard, *Curch Music*, in Hawkins e Burney: anche il Novello pubblicò *Services*, *Anthems* e *Hymns* del Tallis.

Ma altre regioni teutoniche ascoltarono amorosamente la voce degli Apostoli ed accettarono con entusiasmo il battesimo, e fra esse il canto sacro fiorì di rigogliosa vita. Hermanno Contractus lasciò una *Salve Regina*, che spira tutta la soavità della Fede, e benchè le guerre e la peste nera desolassero lungamente i paesi tedeschi, pure non venne negletta la musica, e una *Regina coeli laetare* fa testimonianza del progresso cui era pervenuta la polifonia sacra in Germania verso la metà del secolo XV. Non si tratta più di un canto improvvisato *supra librum*, sulla melopea gregoriana, ma di un canto scritto, *ad videndum*.

Al tempo in cui gli inglesi vantavano la *Rota* del monaco di Reading, i tedeschi hanno un *Radel* (rota) a tre voci, canone su di un solo rigo, ingegnoso non poco.

Con la guerra degli Hussiti sorge il corale, pieno di slancio e di fuoco, ispirato dalla Fede; ma già comincia a sentirsi l'influenza fiamminga, che doveva poi farsi sovrana e memorabile per la potenza estetica e la gloria di Orlando Lassus.

I compositori che si segnalarono in Germania prima del Lassus hanno a capofila Adamo di Fulda (1490), un seguace di Du Fay e di Binchois; poi Ermanno Finck fonde in uno lo stile italiano e il fiammingo e crea canzoni tedesche in cui si presènte G. S. Bach. Enrico Finck imprime sempre più alla canzone tedesca la sua caratteristica, mentre nella musica rituale s'attiene alla forma fiamminga: nell'*O Domine Iesu Christe, pastor bone,* a sei vóci, fa cantare due parti in *Fuga Epidiapason post duo tempora;* in altri componimenti colpisce la perspicuità delle idee, e la loro nobiltà.

Tomaso Stoltzer (nato verso il 1490, morto nel 1526), nel salmo *Beatus vir* ha uno squarcio singolare: il soprano e l'alto cantano in sul principio un lungo duetto, e solo più tardi entrano il tenore e il basso a costituire una polifonia a quattro parti. Non manca questo processo di effetto.

Lo Stoltzer ha canzoni polifoniche, e così pure Paolo Hofheimer, che vi eccelse acquistando il titolo di *Musi-*

*corum princeps*. Le canzoni polifoniche mondane, cangiate le parole, divennero sacre: il *corale* a nota contro nota, a larghi accordi, – a strofe. – Così venne preparata la riforma musicale, la musica omofona nei paesi tedeschi.

Come Ermanno Finck aveva contemperate le forme polifoniche italiane alle fiamminghe, così Enrico Isac (Isaak, Ysac, = Arrigo il Tedesco) contemperò l'arte tedesca alla neerlandese. È uno dei più grandi compositori tedeschi, sebbene trascorresse non pochi anni in Italia.

Nelle *messe* (ne scrisse ventiquattro) egli è però prettamente neerlandese. L'estetica della forma tematica è da lui portata a grande altezza nella messa " *Comme femme* „. Nella elaborazione polifonica degli *Offizi* egli pone il *Cantus Firmus* nel basso. Sono poi monumenti dell'arte i due motetti da lui dedicati l'uno a Leone X, l'altro a Massimiliano I: splendidi modelli di elevato comporre.

Le *Lamentazioni*, a quattro voci, di Stefano Mahu per la loro espressione profonda valsero all'autore il titolo di precursore del Palestrina; mentre il *Vexilla regis*, a cinque voci, sulla modulazione rituale, e le ispirazioni, tutta adorazione, di Lemlin ne obbligano in questo rapido esame per lo meno a far i nomi dei loro autori, precessori di Leonardo Paminger (1494-1567), il quale amò invece lo stile elucubrato. La sua canzone *Ach Gott!* (*O mio Signore!*) può essere cantata a cinque voci, senza pause, e a dieci voci, con le pause.

Siamo in piena Neerlandia! Alla semplicità e schiettezza della espressione – in forma acconcia alla natura del *soggetto* trattato, – egli preferisce un numeroso apparato di forze acustiche, e scrive un canone a quattro cori, ciascuno a quattro parti. Preluse così ai componimenti a molte voci del periodo romano post-palestriniano.

Una bellezza che è d'ogni secolo di buon gusto splende nei canti religiosi di Arnoldo von Bruck (1480-1536): un suo *Pater noster* vien comparato a quello di Palestrina.

ingegno penetrativo, scoprì che la melodia rituale racchiude un *canone sub diapente* (alla 5ª inferiore). Combinò polifonie intessute di canti già preesistenti; abbiamo già dato un esempio di tal genere di lavoro riportando un brano del Gombert, nel paragrafo XIII.

Scrisse per la Riforma.

Col Bruck e il fecondo Senfl (nato sulla fine del XV secolo, e morto nel 1550), l'antica scuola tedesca toccò il suo apogèo.

Una canzone di quest'ultimo, *Ewiger Gott (Eterno Dio)* — la gemma forse dei suoi pezzi religiosi, — estrinseca lo spirito di tutta un'epoca, uno spirito forte che accendeva le menti più nobili della Germania. Profondo nella teorica del contrappunto, Senfl scrisse pure nello stile dei Fiamminghi imitazioni e canoni su un unico rigo per più voci con *misure* diverse. Completò gli *Offici* di Isaak; fu collaboratore — con Walther e Ruppich — di Lutero: al suo tempo apparve il famoso *Geystlich gesangk-buchleyn* (1524).

Un canto a sette voci di Walther è un documento della ispirazione e dell'ardore religioso dei tedeschi per la Riforma. — Scriveva con fede e convinzione, acceso d'entusiasmo per la religione novella come Palestrina per la cattolica. Le melodie corali furono tolte, in parte, dagli inni dell'antica chiesa e dai canti popolari, altre furono composte appositamente pel nuovo culto.

Il corale nacque dal motetto polivoco e dalla canzone mondana, polivoca anch'essa.

Una voce domina, — il soprano, — le altre voci armonizzano. Anche dai canti a due voci dei Fratelli Boemi fu tolta qualche melodia per la chiesa evangelica.

Della grande Scuola Franco-Belga-Olandese, che nella polifonia precorse ogni altra, avemmo già a toccare nell'assistere alla formazione della polifonia stessa nella sua duplice forma d'*organum* e di *discantus*, e anche nel parlare della musica religiosa nel nostro paese, poichè l'arte italiana si conserte per ben un secolo con la neerlandese: i polifonisti della penisola attingevano dai fiamminghi il meccanismo del contrappunto, i fiamminghi

si ispiravano alla dolcezza della melodia italiana, singolarmente favorita dall' idioma di Dante. Le Fiandre ebbero una straordinaria dovizia di belle voci, di valenti cantori e di compositori geniali: Iosquino del Prato, Clemente non Papa, Pietro della Rue, Nicola Gombert, il Willaert, De Rore, Arcadelt – autore di un'*Ave Maria* celebre in istile semplice e nobilmente espressivo, e di un *Pater noster* (edito per cura di Commer) che basta da solo ad elevarlo alla sfera dei maggiori fonurgi del tempo, – il Dankert autore di un canone polimorfo *(Quatuor vocum unio)*, che ammette venti soluzioni diverse, – il Goudimel, – *l'ape dorata*, – così esprime il suo nome in vecchio fiammingo, – vittima della strage di S. Bartolomeo, – musicisti pressochè tutti da noi già menzionati, – e vinti, pel genio, dal Lassus, grande compositore cui perviene e si concentra la grandezza dell'arte musicale nei paesi fuori d' Italia nella seconda metà del secolo XVI.

Orlando Lassus è dagli storici salutato il *Palestrina del Nord*. Sortì i natali a Mons nel 1520, l'anno stesso in cui Carlo V veniva incoronato imperatore a Aix-la-Chapelle; – a 12 anni fu condotto in Italia, passò 3 anni a Napoli e a 21 anno è già maestro alla Basilica di S. Giovanni Laterano in Roma. – Conservò tal posto sino al 1548; poi lo troviamo in Anversa. Alberto V, duca di Baviera, lo invitò a Monaco nel 1557. Dal tempo che abbandonò Roma a quello in cui si recò a Monaco nulla si sa di sua vita. [La cappella di Alberto il Magnanimo, al tempo del Lassus, era la più numerosa d'Europa: contava 92 esecutori]. Massimiliano II tanto lo stimava che lo fece nobile. Lassus fu a Parigi nel 1571. Carlo IX lo colmò di onori e doni. Papa Gregorio XIII lo creò cavaliere dello Speron d'Oro. Fu fecondissimo: si contano di lui più di 2000 componimenti, tra i quali 1600 religiosi; in questo numero: 1209 motetti, o *cantiones sacrae*, 180 *magnificat*, 34 inni, 51 messa, 19 litanie, 13 lamentazioni, ecc. I suoi pezzi profani raggiungono il numero di 765, di cui 233 madrigali, 61 canzoni tedesche, 34 canzoni latine, 59 canzo-

nette e sette cantate. L'enorme lavoro gli indebolì le facoltà mentali. Morì il 15 giugno 1594. — Quattro mesi prima moriva in Roma il Pierluigi. — Sulla sua tomba venne inciso un epitaffio divenuto celebre: " HIC ILLE EST LASSUS LASSUM QUI RECREAT ORBEM; DISCORDEMQUE SUA COPULAT HARMONIA „. — Secondo la superstizione dei contemporanei, il motetto " *Gustate et videte* „ faceva cessare la pioggia! Precisamente come certi canti dell'India! Apollo (il sole), si aggiungeva, dai buoni bavaresi, allora esce a udire il canto miracoloso!!!...

Il padre di Lassus fu colpito da grave condanna e obbligato a portare " *en son col un pendant de fausses monoies et avec icelui faire trois pourmaines* (giri) *publiquement à l'entour d'un hour échafaud dressé pour avoir este convaincu d'estre un faux monnoyer* „ (*Annali* di Vinchant). — A quei tempi, — come oggi ancora, ma in China, — la colpa del padre ricadeva sui figli! Lassus abbandonò la patria e non le rivolse mai più un pensiero, e non senza ragione. Il suo vero nome è Roland de Lattre. Fra le più maravigliose caratteristiche di Orlando è la sua straordinariamente feconda versatilità, che lo rese una delle individualità più splendide dei suoi tempi.

Nei lavori del Lassus di spesso viene alla mente Iosquino, non già il Iosquino degli indovinelli, ma dello *Stabat*, della Messa *Da pacem*, dei grandi motetti, dei salmi e dell'*Ave Maria* in modo *Ionico*, già da noi menzionata. Le sue composizioni religiose, e in ispecie i suoi *Salmi penitenziali*, sono d'imponente bellezza, veri capolavori d'arte al pari dell'immortale Messa di Papa Marcello del nostro Palestrina. Ha il Lassus, oltre i *Motetti* e le *Sacras cantiones*, messe su temi di canzoni profane: *Amar donne*, — *Son ferito, ahi, lasso*, — *Douce mémoire*, ecc. ecc.

Sulla canzone *Douce mémoire* scrisse non una ma due messe, la prima venuta alla luce nel 1577, dal Ballard, in Parigi, e l'altra — postuma — pubblicata dallo stesso editore: *Missa quatuor vocum ad imitationem cantilenae Douce mémoire. Authore Orlando de Lassus. Lutetiae, ex officina Petri Ballard*, etc., 1614.

Questa messa è basata sul tema amatorio di detta canzone, ed ha di notabile che essa segue il nuovo indirizzo assunto, in quel tempo, dalla composizione musicale.

Sino verso la prima metà del secolo d'oro della polifonia cattolica – il secolo di Palestrina e di Lassus, – i *canti dati* erano pressochè sempre posti al *tenore,* e dialogizzavano col *superius* in *canone* all'8ª o alla 5ª; nella messa postuma del Lassus, *Douce mémoire,* cessa invece la egemonia del tenore: è il *superius* che s'impossessa della melodia e la svolge sino alla fine; le altre parti sono quasi ridotte all'ufficio di puro accompagnamento. I temi venivano però modificati, sfigurati, sbocconcellati a seconda degli intendimenti del polifonista.

Lassus, benchè trattasse magistralmente il contrappunto sul *cantus firmus,* come può vedersi, per citare esempi, nel *Magnificat Sexti toni,* nel *Pater noster* a sei voci e nei canoni sull'inno *Creator omnium,* in questa sorta di elaborazione egli non raggiunse il Palestrina, specie degli Inni. Dove il Lassus, *il più che divino Lassus,* supera il *principe dei musicisti* è nel motetto, nel madrigale e sopratutto nella canzone mondana, che è quanto dire nella composizione libera. Palestrina era troppo assorto negli ideali del cielo per abbandonarsi ai tripudi del mondo.

Orlando Lassus appartiene al novero dei polifonisti del periodo più splendido della musica diatonica: musica esprimente per eccellenza la forza, la grandezza, la maestà; tuttavia egli sentì il bisogno di travalicare i confini dell'ordine diatonico, intuì l'importanza dell'elemento cromatico, s'avvide come le note diesate per *accidens* diventino più penetranti, e, in date condizioni, aprano la via a nuove tonalità, e se ne valse come nell'*Alma Nemes,* pezzo in cui succedonsi gli accordi di *Re maggiore,* di *Fa diesis maggiore* (perciò includente il *La diesis*) e di *Si maggiore.*

Il nuovo suono, il *La diesis,* non mai prima impiegato da altri, fu suggerito da un intento espressivo: difatti esso trovasi nel punto in cui il testo allude a un *novum-*

*que melos*. Anche Gesualdo Principe di Venosa ha processi analoghi, sempre a fine estetico.

Qui non va dimenticato però che queste tendenze cromatiche erano assai spiccate nei maestri della Scuola Veneziana. Cipriano De Rore (Van Roor) morto trentun anno prima di Lassus, ebbe pur esso questo sentimento divinatorio dell'avvenire della musica, e lo manifestò, come dopo di lui il Croce ed altri. Il Lassus si valse del nuovo elemento in particolare nelle *Prophetiae Sibyllinae quatuor vocibus chromatico more singulari confectae industria:* lo richiedeva il componimento; l'autore volle coloriti singolari, qualcosa di inaudito e di stupefacente. È l'impulso estetico che rinnova l'arte e la sospinge su nuovi sentieri.

Al Lassus è pur dovuto l'uso pratico della circolazione armonica di quinte, nella quale è l'origine e la ragione del sistema musicale moderno.

È bello poi il vedere come il Lassus disponesse le parti della sua polifonia in modo avessero a spiccar bene le parole: ragion prima della musica sacra; egli volentieri usa lo stile omofono, armonia a nota contro nota (polifonia monoritmica), del quale un bel saggio è il *Christe dei soboles,* pezzo di notevole importanza anche per la varietà cromatica.

Chri - ste De - i so - bo - les, spes

Chri - ste De - i so - - bo - les,

Chri - - ste De - i so - bo - les, spes

Chri - - ste De - i so - bo - les, spes

et me - a so - la vo - lu-ptas.

spes et me - a so - la vo - lu-ptas, ne-

et me - a so-la vo - lu-ptas, ne-

et me - a so - la vo - lu-ptas, ne-

NB.

ne - cta-re - us stil - lat cu-jus ab o-re li - quor.

NB.

cta - re-us stil - lat cu-jus ab o-re li - quor

ecc.

NB.

cta - re-us stil - lat cu-jus ab o-re li - quor.

NB.

cta - re-us stil - lat cu-jus ab o-re li - quor.

Mente d'artista vasta, sintetica, cosmopolita, giganteggiò in tutti gli stili: onde il Ronsard ebbe a scrivere di lui, con enfasi che si spiega:

" Come un'ape, egli ha côlto tutti i più bei fiori degli antichi, e, inoltre, sembra egli solo avere involata l'ar-

monia dei cieli per rallegrarci in terra, sorpassando gli antichi e formando la sola maraviglia dei nostri tempi „.

Comparato al Palestrina, — il compositore ideale, angelico, soave, — Lassus è più profondo, più vigoroso, ha maggiore grandiosità, ma è meno attraente. Per Proske, Palestrina è Raffaello, Lassus è Michelangiolo, un gigante; — per lo storico inglese Burney — è un *nano sui trampoli*; per Baini un *fiammingo privo d'anima e di slancio!*

Il Proske prende le difese del Lassus, e così ne parla: " Si conceda pertanto al Baini, che Orlando fu onninamente superato da Pierluigi nella ecclesiastica gravità, come asserisce egli sull'autorità eziandio dello storico Burney, ma non si rinneghi al grande fiammingo il vero merito per cui venne salutato il *Palestrina del Nord*, ed egli pure principe della musica. Sì, certamente, entrambi sono sommi, ciascuno nella propria forma, ma il genio di Palestrina, che respirò mai sempre le aure più spirabili dell'eterna città, e potè ivi gustare le più imponenti emozioni della fede cattolica e della maestà del culto divino, egli che potè assaporare le estatiche ispirazioni del serafico cuore di San Filippo Neri, il suo prediletto amico e confessore, egli, che consacrò quasi interamente la sua operosità al servizio della Chiesa, dovette poggiare ben più alto che non Orlando, il quale, al contrario, per la sua posizione nella corte d'un principe secolare, si trovò molto vincolato al mondo e alla sua musica, e dovè molto comporre anche pei profani. Se Palestrina è un genio eminentemente contemplativo, che assorto quasi nella visione della pace e del gaudio eterno rallegra celestialmente gli uomini e li rapisce quasi innavvertitamente coll'incantesimo de' suoi concenti, Orlando è un genio eminentemente imitativo ed impressionabile, il quale si serve di tutte le illimitate sue risorse per produrre l'espressione del degno e del grandioso, tendendo egli pure ad elevare gli uomini con lo scuoterli profondamente. „ E per compiere il parallelo fra i due sommi, ripeteremo coll'Ambros: " La

musica di Palestrina è come la visione d'un angelo, che da sè stessa alletta e trasporta come la verità artistica più eccelsa nelle sue forme abbaglianti e da sè stesse intelligibili, mentre quella di Orlando colpisce i suoni più profondi e più oscuri, sviluppando con essi una forma più energica „.

Quando più brillava alla corte di Baviera il genio di Lassus, negli altri paesi tedeschi s'annunziavano due fatti. estetici del massimo momento, primo dei quali l'adozione dello stile della Scuola Veneziana, — allora feconda di invenzioni musicali, — portatovi dall'allievo di A. Gabrieli, Hans Leo Hassler (1564-1612), — il *mottettista* dalle forbite elaborazioni, autore, in mezzo a molti altri lavori, di un *Pater noster* a due cori, delle bellissime *Cantiones Sacrae*, della messa *Dixit Maria*, lavoro dalle tinte calde e rigoglioso di vita, un lavoro che segna il tramonto della musica neerlandese a favore dello stile veneto-tedesco, formatosi in quel torno, — da Adamo Gumpeltzheimer (1), altro allievo della Scuola Veneziana, e, più tardi ancora, da un terzo allievo della stessa scuola, lo Schütz, che studiò con Giovanni Gabrieli.

Il secondo dei fatti accennati è il nuovo stile di musica instituito dalla chiesa riformata.

Mentre Iacopo Händl (Gallus 1550-1591), festeggiato come un Palestrina tedesco, e Iacopo Meiland (1542-1577), — altri due allievi della scuola fiorente sulla laguna, seguìti da altri molti compositori, — arricchivano sempre più il patrimonio musicale della chiesa cattolica (fra questi maestri sono da ricordare Cristiano Erbach e Gregorio Aichinger, fautori del nuovo stile tedesco-veneziano), sullo scorcio del secolo XVI e sul principio del successivo ebbe grande sviluppo il *corale*, già sorto dall'entusiasmo per la nuova religione sin dai tempi di Lutero.

(1) Gumpeltzheimer, nelle sue canzoni « *Newen teutschen Liedern mit drei un vier stimmen* » ha la nota: « nel genere delle villanelle italiane ». Tuttavia se in molti lavori egli è compositore *veneziano*, in altri lo è prettamente tedesco, come in alcune canzoni profane, da lui stesso cangiate in sacre, mutate le parole.

Numerosi compositori — con alla testa l'Eckard, allievo di Lassus, il Gumpeltzheimer e l'Hassler, già menzionati, — scrissero per la chiesa luterana lavori di notevole valore, ispirati, quanto alla parte melodica, ai corali gregoriani e alle melodie popolari tedesche.

Esteticamente, così può essere definito il *corale*.

Alla sublimità dell'ideale religioso del Palestrina, alla idealità del cielo, a un canto indefinito, mistico in cui le voci intrecciano fra loro melodie svariate, vive e parlanti un linguaggio puramente di fantasia, nel *corale* è sostituita la realtà della terra: non più l'inno degli angeli, ma la preghiera dell'uomo incarnata in una forma d'accordi semplici: non le dolci ed aleggianti cantilene simultanee dei polifonisti cattolici, ma una sovrapposizione massiccia di note con una sola melodia, un tempo nel *tenore* e più tardi nel *soprano*, il *cantus* per eccellenza. Nella polifonia cattolica domina la possanza ecclesiastica, nel corale dei protestanti è simboleggiata l'unione fraterna di tutto un popolo.

Il corale, come, in altri tempi, la melopea cristiana primitiva per il cattolicesismo, diffuse la religione luterana negli angoli più remoti della Germania. Il Moser contò più di cinquantamila corali editi per le stampe, — e il numero non è completo, — attestanti il fervore di una nazione per l'ideale divino.

Stoebaeus (1645), Albert (1604-1651) furono tra i compositori più fecondi del corale, ma sopra tutti eccelle il già menzionato Schütz (Enrico), che, come altri suoi connazionali, piacquesi latinizzare il proprio nome facendosi chiamare *Sagittarius*. — Visse dal 1585 al 1672. — Lo Schütz è proclamato il padre della musica tedesca e il precursore di G. S. Bach. Orbene, questo potente musicista — lo Schütz — studiò a Venezia con G. Gabrieli, e fece tesoro delle forme proprie alla famosa Scuola Veneziana. Egli venne dopo l'avvento dell'opera in musica, e perciò vediamo ne' suoi lavori predominare il *Cantus* nella polifonia sostenuta dal *Bassus generalis*, e fatto uso del quartetto di *viole di gamba*, ad accordi *tenuti*, e della declamazione vocale monodica,

tuttochè talvolta nello stile del canto gregoriano dei drammi liturgici medievali (1).

Se in questa forma canta l'Evangelista, nella *Storia della Risurrezione di Gesù Cristo,* le altre parti però s'attengono allo stile d'*imitazione,* al duetto, al terzetto ecc., nè mancano doppi *cori a battenti, cori drammatici,* come l'*Herr, bin ich's*? nella *Passione e morte di Gesù Cristo* (secondo S. Matteo), cori a *nota contro nota,* ecc. La musica strumentale pura ha posto d'onore nei lavori dello Schütz; se non che sotto il titolo, per noi pomposo, di *Symphonia,* troviamo brani, bensì polifoni, ma aridi, anche se comparati a quelli congeneri, ad esempio, del nostro Monteverdi. In codeste sinfonie dello Schütz l'idea melodica domina nella *vox suprema instrumentalis*: l'*Altus instrumentalis,* il *Tenor instrumentalis primus et secundus,* il *Bassus instrumentalis* e il *Continuus* (raddoppio del precedente basso) sono, più che altro, e quasi sempre, parti accompagnanti, non altrimenti che nelle polifonie vocali col *Cantus* sostenuto unicamente dalle parti vocali.

Dopo l'arte veneto-tedesca, eccoci innanzi all'arte romano-tedesca, formatasi sotto l'influenza di Frescobaldi e Carissimi.

---

(1) Lo Schütz basava i suoi lavori sul *Continuus* e scriveva a parecchi cori a quattro parti ciascuno; nei salmi e nelle canzoni polifone, associava gli strumenti alle voci, così al *Cantus* si unisce il Cornetto o il Violino, all'*Altus* pure un Cornetto o un Violino, al *Tenor*, lo stesso, e al *Bassus* il Trombone, o il Fagotto, ciò nella 1ª Cappella; — nella seconda còl *Cantus* suona il Cornetto o il Flauto, coll'*Altus* il Trombone, col *Tenor* pure il Trombone e col *Bassus* il Trombone o il Fagotto; vi sono poi due cori a soprani, contralti, tenori e bassi.

Nei concerti vocali a doppio coro, sul *Continuus* (numerato), incontransi pure frammenti *a solo* (*Vox sola*); i cori sono spesso a *nota contro nota.*

Nel salmo « *Danket den Herren, denn er ist freundlich,* etc. » lo Schütz ha trombe e timpani, oltre una triade di tromboni; in un concerto per voci e strumenti, oltre i cornetti e i tromboni ordinari (contralto, tenore e basso), impiega un *trombone grosso,* e in altro concerto coi soprani primo e secondo suonano le Traverse, con altri soprani (del secondo coro) suonano i Liuti e col terzo coro, a cinque, si uniscono violini e viole.

Questi dati valgono a darci idea degli elementi esecutivi dei tempi dello Schütz e dell'effetto che poteva produrre la sua musica.

Giovanni Gaspare Kerl (1625-1693), — salito a bella fama per una *Messa Solenne* a 5 voci, — allievo di Carissimi, portò nel tempio la forma del recitativo mondano e la bella *cantabilità* delle singole parti nella polifonia vocale, e si segnalò per la sapiente elaborazione nello stile della musica sacra. Fu pure organista valente e scrittore di musica per organo.

Maturo il tempo per le grandi manifestazioni della musica per organo, se l'Italia vanta l'incomparabile Frescobaldi, la Germania si onora di un allievo di questi, il Froberger, che abbandona l'antico sistema italiano d'*intavolatura* per organo e adotta la notazione su righi pentilinei.

Nei lavori per organo, con Giorgio Muffat, che studiò non in Italia ma a Parigi, si presentano Couperin il Grande e Rameau. — Francesco Biber (1648-1705) — un eclettico — abbozza già la sonata a violino e *continuus*.

Fra i precursori di G. S. Bach non è da dimenticare Giovanni Pachelbel (1653-1706), uno dei più valorosi organisti del suo tempo.

La comparsa di G. S. Bach segna il più grande avvenimento che mai registri la storia della musica: ma questo avvenimento non è un fenomeno casuale, qualcosa di inesplicabile, no, esso ubbidisce alla legge di evoluzione e trasformismo dell'arte dei suoni: esso è come una pianta che si sviluppa da germi latenti e che solo in progresso di tempo si fa bella e rigogliosa, e cioè quando essa si ricopre di foglie e di fiori.

La *fuga*, la forma che diè l'ala al genio di Bach, non è creazione italiana? — Chi ci può togliere questa inestimabile gloria? E nella fuga non s'acchiude quanto ha di più profondo la tecnica musicale?

Nella *fuga* — sublimazione della variazione di un'idea melodica — s'acchiude — in potenza — l'intera composizione musicale elevatamente intesa.

In ogni ramo delle scientifiche e geniali speculazioni, l'uomo si vale di tutto ciò che venne fatto innanzi a lui, e così nella musica G. S. Bach sintetizza nel suo poderoso cervello l'intero *cosmos della musica:* questo, per opera sua, allarga la sua orbita d'azione e si sublima in

una sfera suprema. Ma a formare l'estetica Bachiana concorsero gli ideali del cattolicesismo incarnati nelle opere delle scuole romana, veneziana e napoletana (Palestrina, Gabrieli, Scarlatti, Frescobaldi, Merulo, Pasquini), e la rigidezza del protestantesimo, che novera musicisti del valore di uno Swelinck, organista neerlandese, e suoi adepti: Samuele Scheidt (1587-1654), rappresentante il gruppo dei creatori del vero stile per organo, stile seguito dal grande di Eisenach. Enrico Scheidemann (1600-1694), della scuola di Swelinck, influì su Bach non direttamente, ma pel tramite di un suo allievo, il Reinken. Lo Swelinck ha pure tra i suoi discepoli Iacopo Schultz (1581-1651), che si fece chiamare Praetorius, lo Schilde, Syfert (Seyfert). Un insigne precursore di G. S. Bach è però Adamo Reinken (Reineke), l'allievo di Scheidemann. Bach, giovinetto, nel 1703, intraprese un viaggio ad Amburgo per udirlo e imparare; diciassette anni più tardi ritornava in quella città per farsi egli stesso udire dal vecchio organista, che portava però bene i suoi 97 anni di vita. Ammirato che ebbe il Bach, che per mezz'ora continuò ad improvvisare all'organo sopra la melodia del corale " *Super flumina Babilonis* „, esclamò, raggiante di gioia, rivolgendosi a Bach: " *Credevo quest'arte già morta, ma mi ricredo, poichè essa rivive in voi!* „

All' altezza di Bach ci avviciniamo sempre più con Dietrich Buxtehude (1637-1674), la cui scuola deriva da quella di Swelink. Superò la propria fama di grande organista come geniale compositore per clavicembalo e per organo, tanto in istile libero (Ciaccona, Passacaglia, ecc.) quanto nel fugato, di magistrale elaborazione polifonica. Bach lo prese a modello per la sua *Cantata Pasquale*. Mirò al connubio dell'arte con la scienza, della solidità tecnica con le conquiste dei tempi progrediti, e sognò, con Kepler, l'armonia dei suoni in relazione con l'armonia dei sette pianeti.

Giovanni Kuhnau (1667-1722), se non fu l'institutore della sonata in più *tempi* (nota già anteriormente), e se svolgeva indarno le storie bibliche in pezzi per clavicem-

balo, invita però all'ammirazione per una sua *Doppia Fuga*.

Ma nel menzionare i precursori di G. S. Bach dimenticheremo noi i suoi due zii Giovanni Cristoforo e Michele, studiosi instancabili delle tre scuole: l'italiana, la neerlandese e la tedesca?

Giovanni Cristoforo Bach visse un'esistenza tranquilla nell'avita Turingia, e la sua musica porta l'impronta di un'anima schietta e buona. Fu molto fecondo; tra i suoi lavori non è qui da tacere il corale a dieci voci con orchestra: *Es erhob sich ein Streit*, arricchito di quarantanove elaborazioni diverse.

Di Michele Bach vogliamo ricordare i motetti con corale, in cui è palese il vigoroso ingegno dell'autore. La grand'arte tedesca è prossima al suo meriggio!

Proseguendo il nostro pellegrinaggio tra i diversi popoli d'Europa c'incontriamo ora negli spagnuoli.

In Ispagna l'èra gloriosa per la musica si arresta ai tempi degli *autos da fè*, vogliamo dire ai tempi di Palestrina e di Lassus.

La Spagna ebbe la liturgia cristiana dall'oriente, ed anche qui come in Inghilterra, in Francia e nella Lombardia, il canto della chiesa latina si piegò alla indole dei canti del paese. Sant'Isidoro, vescovo di Siviglia, del quale parlammo altrove, è l'institutore della liturgia mozarabica, o visigota; fu assai tardi che il canto gregoriano allignò in Ispagna.

Quivi l'influenza fiamminga si fece sentire ai tempi in cui Filippo il Bello (1501), sposata Giovanna di Castiglia, prese possesso del trono di Spagna. Fu allora che questo monarca condusse seco la sua celebre cappella musicale, che aveva a capo il De La Rue.

La casa di Borgogna favorì troppo i musicisti fiamminghi a danno degli spagnuoli: senza tal fatto il genio iberico, che aveva dato uomini illustri, tra cui Ramis de Pareja (che rinunziò a Boezio e a Guido per creare una scuola sua propria, la quale fece dei proseliti che si nominano Spataro, bolognese, Salinas, il Vicentino, Fogliani, Galilei e Zarlino) e i fonurgi che brillarono

alla università di Salamanca, avrebbe certamente precorso l'epoca segnalata da un Escobedo e da un Morales.

Carlo V, che fu allievo di clavicordo, d'organo e di contrappunto del Bredemers, condusse, nel 1516, in Ispagna una legione di musicisti, che seguiva dappertutto il monarca, e che ravvivò il sentimento artistico e formò il gusto musicale della nazione.

In mezzo alla coorte dei musicisti spagnuoli dianzi citati leva il volo del genio Cristoforo Morales. Ebbe un sentire suo proprio, una sua individualità caratteristica; egli si distingue per ardore di sentimento e per la spontaneità della ispirazione.

I Morales furono tre (dal 1450 al 1550), e, caso singolare, tutti col prenome di Cristoforo: il più famoso nacque a Siviglia e morì a Marchena, nel 1553.

Morales (qui non parliamo che del sommo) approfondì lo stile dei fiamminghi e lo animò del suo fervore ascetico; ammesso nella cappella di Paolo III, vi portò i suoi lavori, e il suo stile assunse il titolo di romano.

L'ideale estetico raramente ebbe una incarnazione musicale così severa, così peregrina ed elevata. Ed estetico era nell'anima l'ardente sivigliano. Lungi dall'essere (come vorrebbero taluni) un'arte frivola e mondana, la musica, per lui, deve educare l'animo a nobiltà di sentire ed alla austerità dei costumi. Se quest'arte non ha di mira l'adorazione di Dio e la glorificazione dei grandi, essa manca assolutamente al suo scopo. Così il Morales.

Sono suoi capolavori un *Lamentabatur Jacob*, un *O bone Jesu*, i *Magnificat* negli otto *toni*, sul canto gregoriano, in istile canonico: il motettto *O vos omnes* è una gemma della musica religiosa; è pur da citare un *Responsorio*, a 5 voci, *Emendamus in melius*, lavoro ispirato, dalla forma grandiosa, armoniosamente risuonante. Alcuni motetti del Morales, elaborati su temi gregoriani, annunziano già il Palestrina.

L'influenza fiamminga si manifesta in più modi nei lavori del Morales: una sua Messa *(Ave maris stella)* viene cantata a cinque voci, ma le scritte sono solamente quattro, poichè l'Alto, sin dal *Kyrie*, forma

un *canone in subdiatessaron* per l'intera messa. Come i suoi coetanei, e come altri venuti dopo di lui, non seppe resistere alla tentazione di sposare le sue ispirazioni alla canzone l'*Homme armé*, sulla quale scrisse una messa in cui il tenore conserva costantemente il tema popolare. Lo stile è *fugato*. Nei suoi lavori impiegò pure il contrappunto enigmatico, ma nella messa *Pro defunctis* semplificò artisticamente il suo stile geniale.

Il sivigliano Francesco Guerrero ebbe avventurosamente schiuse le visioni del bello ideale in grado forse maggiore del Morales: egli voleva penetrato il senso delle sacre parole, e lo voleva reso con nobiltà di concetto e con appropriate forme. Il Guerrero scriveva ancora nel 1569. Belle menti di musicisti furono pure l'Ortiz di Toledo e Francesco Soto di Langa (1534-1619), che onorarono l'arte spagnuola nel secolo XVI. Del Soto sono da ricordare le *Laudi Spirituali* scritte per l'oratorio di San Filippo Neri. Ma fra tutti i maestri che sortirono i natali nella penisola Iberica il più celebrato è Tomaso Lodovico Victoria, o Vittoria, nato in Avila nel 1540, morto a Madrid nel 1605.

Il cuore di Victoria ardeva di fuoco mistico, sacro, e la sua penna era guidata dal sentimento di una devozione pura e sincera.

Al Victoria nocque l'assomigliare troppo spesso al Palestrina: riesce arduo il distinguere i lavori dell'uno da quelli dell'altro, come negli *Improperi*, nel motetto *Veni, Sponsa Christi*, ecc., ecc. Un *Officio* pei defunti del compositore abulense va noverato tra i capolavori della polifonia cattolica del secolo XVI.

Benchè somigliante in tanti tratti al Palestrina, però a volta a volta l'illustre allievo di Escobedo e di Morales lascia libero corso al proprio sentimento fervido ed appassionato, ed ove si fosse indirizzato su una via diversa da quella della musica da chiesa, egli avrebbe potuto approdare alla leggiadra genialità del Marenzio: il fiore dei madrigalisti del secolo di Palestrina e di Lassus.

Vittoria fu l'ultimo degli eminenti musicisti spagnuoli:

già il fumo dei roghi aveva ottenebrato l'orizzonte dell'arte e della civiltà, e la Spagna doveva decadere dall'antica grandezza e farsi schiava, atterrita dalla intolleranza religiosa e dalla tristizia dei tempi.

Lo stesso fenomeno che riscontrammo in Inghilterra e in Ispagna, e cioè la metamorfosi del canto cristiano in un canto adulterato dall'elemento indigeno, si presenta in Francia, dove il canto degli Apostoli subì gravi alterazioni e creò il dialetto musicale liturgico conosciuto sotto il nome di canto gallicano, esso pure, come gli altri dialetti congeneri, in parte scomparso, confuso, frammischiato in mezzo alle melodie dell'Antifonario Gregoriano e dei canti Ambrosiani: sono i canti francigeni. Peppino e Carlomagno ricorsero alle fonti romane per ristabilire la purezza dell'antico canto cristiano, che poi doveva corrompersi di nuovo quando prese inizio e sviluppo la musica a suoni simultanei, *le déchant*, forma d'arte perfezionata, come vedemmo, dal Perotin, dal Leontin, da Dufay, da Guglielmo di Machault, da Iosquino, Eleazaro Genet (Carpentras), Goudimel ed altri molti.

Coi fatti che siamo venuti man mano esponendo, si chiude la lunga epoca, e gloriosa, della musica sacra, la quale dopo il secolo XVI subì radicali trasformazioni: fino allora essa era stata l'arte dominante, uno strumento prezioso per la chiesa: era la incarnazione dello spirito medievale, spirito affievolito dopo gli scismi religiosi; la musica sacra perdè allora la sua supremazia morale ed augusta.

Prima di parlare delle ulteriori fasi della musica religiosa in Europa, vogliamo rammentare che una grande nazione, la Russia, dopo aver accettato il canto *greco-ortodosso* della chiesa di Bisanzio, se volle una musica degna del tempio divino dovè adottare il canto polifonico della chiesa *eterodossa* di Roma.

Fu sotto Vladimiro che la Russia abbracciò il cristianesimo, portato a Kiew nel 987 dai missionari greci: — perciò la sua religione è la greco-ortodossa.

Venne preferito il rito bizantino ad altri per lo splen-

dore delle sue pompe e per la bellezza del suo canto, riconosciuto superiore a quello della chiesa latina (1). Per cancellare ogni vestigio degli antichi culti pagani, la poesia e la musica che non fossero di chiesa venivano inesorabilmente bandite. Così l'arte in Russia conservò allo scrupolo le tradizioni bizantine. Il menomo accenno a innovazioni era considerato un delitto di lesa religione. La chiesa ortodossa escludeva ogni sorta di strumenti, ad onta delle parole del salmo: " *Glorificate Iddio col suono della tromba, glorificatelo col salterio e la cetra* ".

Coi primi sacerdoti furono condotti in Russia i primi cantori da chiesa, chiamati *demestwenni* (istitutori); questi portarono seco l'alfabeto musicale greco, che servì a notare la melodia detta " *snamenni* " o " *stolpovoi napiev* " (melodia dello *stendardo*).

I canti, o *modi*, attribuiti a S. Giovanni Damasceno (che fu per la chiesa orientale il raccoglitore e riformatore del canto sacro, come S. Gregorio per la chiesa occidentale) sono tuttora in uso nella chiesa greco-ortodossa.

Durante il regno di Iaroslav (1016-1054), allo scopo di accrescere la magnificenza dei sacri riti, vennero, per ordine suo, chiamati tre pii cantori greci coi loro adepti: fu con questi che incominciò in Russia il canto chiesastico, che l'annalista russo Padre Cipriano, nel suo entusiasmo ascetico, assomiglia al *canto degli angeli*. Come avvenne del canto gregoriano in Inghilterra, in Francia e in Ispagna, così fu della melodia sacra greca in Russia, melodia che cominciò a risentire l'influenza della musica popolare e, a poco a poco, ad alterarsi, e cioè a prendere certi speciali tratti proprî ai canti delle diverse regioni dell'impero; e in tal modo si formarono, analogamente ai dialetti liturgici occidentali *ambrosiano, gregoriano, gallicano e mozarabico*, delle suddivisioni del canto primitivo. Le melodie, così diverse, di Kiew, di Tscernigow, di Novgorod furono elaborate, si crede, dal greco Emanuele Skopez, vescovo, verso il 1137, di

(1) *Annali* di Nestorio.

Smolensk. La difficoltà d'imparare la notazione greca fece sì che il canto venisse insegnato unicamente ad orecchio, talchè esso andò svisandosi ogni giorno più. Si cercò allora di tornare alle fonti greche, come ai tempi dei Franchi si cercò di risalire alle fonti latine.

Sotto Caterina II (1763-1796), il patriarca Nicon volle riformare nuovamente il canto liturgico e chiamò alla sua cappella i migliori cantori dell'Ukraina, paese che, per la sua vicinanza alla Polonia, fu il primo a risentire l'influenza della cultura e dello sviluppo musicale dell'Europa occidentale. L'Ukraina servì, per così dire, di porta d'ingresso, in Russia, ad ogni artistica innovazione. A Nicon si fa però colpa d'aver dato il colpo di grazia al canto greco dei *demestwenni* coll'introduzione del canto occidentale, o latino, e cioè della musica polifonica alla Palestrina. Questo stile passò dalla Polonia nella Ukraina, e, adattato al rito ortodosso e amalgamato al canto greco, prese il nome di *canto liturgico di Kiew*. La Magna Russia seguì di poi in questa riforma la Piccola Russia (Ukraina), e in breve il cosidetto nuovo stile di musica sacra degli ammirati cantori ukrainiani (una fusione di canto gregoriano, del palestriniano e di quello della chiesa russa) divenne ufficiale e giunse da Kiew a Mosca. Quest'ultima città non tardò a seguire i progressi della Russia meridionale, e fra tante altre instituzioni accolse pure il canto polivoco, essendo stata riconosciuta l'insufficienza del suo antico canto. Lo stile chiamato colà, in allora, degli *eretici*, prese, a poco a poco, il posto d'onore nella liturgia ortodossa.

Fu in quel tempo che nelle chiese di Mosca si udì per la prima volta il canto *da concerto* cosidetto — " *partesnoe* „ — (a più parti), e cioè lo stile polifonico della chiesa latina, — riconosciuto ed accolto per la sua austera bellezza. Sullo scorcio del secolo XVIII, regnando Fedor Alekseevitsc, le innovazioni presero anche maggiore incremento: vennero condotti dalla Polonia valenti maestri di cappella, chiamati " *reghenti* „ (direttori) — per formare a Mosca il coro di corte e della cappella imperiale. Fra questi *reghenti* si distinsero due

polacchi chiamati Diletzki e Giovanni Kolenda, fecondi compositori che scrissero lavori a 8, a 12 e a 24 voci. Dopo di essi acquistarono bel nome alcuni musicisti russi, tra cui Sifow, Belaew, Dianowski ed altri.

Come la Germania andò debitrice della educazione musicale di Hassler, di Meyland, di Schütz, di Hasse, di Gluck e di altri suoi grandi all'Italia, così la Russia inviò tra noi, perchè ricevessero una solida cultura musicale, i suoi migliori ingegni, quali un Bortnianski, un Lwov, un Glinka, Ivanow, ecc., ecc.

Demetrio Bortnianski (Ukraïna 1751-1825), studiò prima a Pietroburgo, col Galuppi, poi venne mandato da Caterina II a Venezia, a Bologna, a Roma e a Napoli, dove si perfezionò nell'arte di comporre. Restituitosi di poi a Pietroburgo, nel 1779, assunse la carica di direttore della cappella di corte, per la quale scrisse 45 salmi, quali a 4 e quali a 8 voci, una messa, secondo il rito greco, ed altri lavori. Per opera sua, il coro della Cappella imperiale divenne altrettanto valente nell'esecuzione quanto famoso per la bellezza delle voci. Il Bortnianski, ad onta de' suoi elevati intendimenti, non potè però fondare una scuola nazionale veramente originale: l'influenza della musica occidentale paralizzò i suoi sforzi. D'altra parte la civiltà portatavi da Pietro I rimase in Russia come una pianta esotica: non richiesta dal popolo, ma imposta dallo Zar, non attecchiva che parzialmente ed a stenti. La chiesa russa mostrò poi sempre una ferrea avversione per tutto quanto mirava a spingerla nella via del progresso ed in mezzo al movimento ed alla attività febbrile dei nuovi tempi.

Però da circa un mezzo secolo l'elemento slavo, fecondato dallo spirito europeo, va prendendo posto nelle più alte sfere dell'arte e già si palesa con tutti gli slanci della sua rigogliosa giovinezza e di un genio speciale, in cui vive, come per miracolo di una nuova palingenesi umana, il forte e schietto sentire delle antiche propaggini donde deriva la stirpe indo-europea.

Nel secolo in cui apparve l'opera in musica, e con essa la nuova monodia, — portando conseguenze esi-

ziali per la musica sacra diatonica, — e nei tempi immediatamente posteriori, nei quali le scuole di Spagna e di Fiandra sembrano eclissarsi, in Inghilterra, — ed anche in Francia, — fioriscono begli ingegni, tra cui Orlando Gibbons (1583-1625), che scrisse *Motetti, Inni Antifone, Offici* e molta altra musica chiesastica (1), Morley, ecc.

Decapitato Carlo I, lo spirito della repubblica di Cromwell è caratterizzato dalla esaltazione religiosa e dalla rigidezza dei costumi; venuta la ristaurazione, l'immoralità e il libertinaggio si abbandonarono ad una corsa sfrenata. Carlo II portò alla Corte d'Inghilterra i gusti della Corte francese di Luigi XIV. Tuttavia il secolo XVII conta per la musica religiosa in Inghilterra un Pelham Humphrey, che morì giovane come Pergolesi: non aveva che 27 anni! (2) Studiò con Lulli a Parigi, e fu pure in Italia; scrisse con espressione. Purcell Enrico visse poco pur esso, cioè sino al trentaseiesimo suo anno. Lasciò, oltre molta musica mondana, *Antifone, Offici chiesatici* e *Motetti*. La Francia si risveglia essa pure nel secolo XVII, ma in capo allo stuolo dei suoi maestri troviamo un italiano, il fiorentino Lulli, e accanto a questi Roberto Cambert (1628-1677), Michele Riccardo Lalande (1657-1726), — il primo, in ordine di merito, compositore di musica religiosa che noveri la Francia (fine del secolo XVII e principio del XVIII), autore di un salmo che levò rumore (*Beati quorum)*, — e Rameau (1683-1764); in Germania, Hasse — che studiò a Napoli, — e Fux, il celebre teorico.

Nel secolo XVIII, con l'italiana eccellono le scuole francese e tedesca. Quanto alle scuole di Spagna e d'Inghilterra, per esse i giorni di gloria sono passati. Nel vero, codesti due paesi quali nomi possono contrapporre a quelli dei musicisti d'Italia, promotori

(1) Gibbons Edoardo, fratello di Orlando, pur esso autore di molte composizioni musicali, fu bandito, da Cromwell, già vegliardo più che ottantenne, per aver soccorso di danaro Carlo I.

(2) Pelham Humphrey, - nato nel 1647, — morì nel 1674.

d'ogni progresso nell'arte dei suoni? — Non è così per la Francia, che nel secolo XVIII fu feconda di begli ingegni, eredi del gusto artistico di Francssco Couperin (1668-1733) (1), quali un Mondonville (1711-1773), Philidor (1726-1795), Méhul Etienne-Enrico (1763-1817), Lesueur Giovanni Francesco (1763-1837), che scrisse 33 *Messe*, molti *Motetti*, *Oratori*, ecc. Una sua *Messa*, in *Do minore*, ed il suo oratorio della *Passione*, sono riboccanti di espressione. Abborriva dall'imitare chicchessia, e, a tale intento, evitava i *processi armonici*, *melodici* e *strumentali* del tempo per tentarne di nuovi: originalità, indipendenza dalle forme consacrate e ricchezza d'invenzione, tali le caratteristiche del suo stile. Senonchè egli voleva rendere la musica chiesastica *drammatica* e *descrittiva*, e osò persino scrivere per la messa di Pasqua un'*ouverture!* Si gridò allo scandalo, e giustamente, poichè in tal modo i sacri uffici venivano trasformati in uno spettacolo profano.

Il Belgio ha, in questo secolo, Gossec (1733-1829) e Grétry. Del primo rimase famoso un *O salutaris*; quanto a Grétry, poco o punto scrisse per la chiesa: egli si diè corpo ed anima al teatro.

La nazione che nel secolo passato e nella prima metà del nostro competeva coll'Italia, quanto al numero e al valore dei musicisti, era la Germania con Gluck (1714-1787), Haydn (1734-1809), Mozart (1756-1791), Rink (1770-1840), Beethoven (1770-1827), Neukomm (1778-1858), Schubert (1797-1828), Weber (1786-1826). Fu nel secolo XVIII che creava i suoi immortali lavori G. S. Bach, e che Haendel studiava alla scuola dello Zachau per poscia spiegare il suo poderoso ingegno a Londra.

Gluck poco scrisse pel tempio, quanto ad Haydn questi aveva un singolare concetto della musica religiosa. Fidente senza limiti nella misericordia d'Iddio, egli lo trattava nelle sue messe con ingenua famigliarità! Ma,

(1) Vi fu un'intera dinastia dei Couperin: il più famoso, Francesco, fu sommo clavicembalista e compositore di pezzi assai conosciuti e sovraccarichi di abbellimenti, come voleva la moda d'allora.

grande artista, sentiva il misticismo religioso, e versava la piena affettuosa della sua anima nelle " *Sette parole* " — lavoro musicale inteso ad esprimere *sentimenti analoghi* a quelli delle *sette parole* profferite da Cristo sulla croce.

Non si creda però che anche nei lavori scritti per la chiesa da Haydn non sienvi tratti degni del suo genio e del suo sapere musicale, e che egli non abbia pagine che possano risuonare innanzi all'altare di Dio. In prova di ciò vogliamo rammentare l'*Et in gloria Patris Amen* della messa in *Si bemolle,* componimento che l'autore dello *Studio della composizione Polifonica sul Canto Chiesastico,* Michele Haller, reca qual modello di *Doppia Fuga.*

- men
-tris II. A - - - - - - - - - men, A - -
I. In glo - ri-a De - i Pa - - tris A - men
- men. I. In glo - ri - a
1. In glo - ri-a
- - - - - - - men
A - - -
De - i Pa - tris A - men
II. A - - - - -

Giovanni Sebastiano Bach e Lodovico Beethoven: ecco due nomi che sono la rivelazione dell'arte nuova, due nomi che sono la sintesi del bello musicale quale si manifestò nei tempi a loro anteriori, la fonte cui ogni altro genio posteriore ebbe ad ispirarsi. La *Messa in Si minore* — col grandioso *Credo* — del primo, e la *Messa solenne* — col soave *Benedictus* — del secondo sono capolavori sfolgoranti della perenne luce del genio.

Facciamo una breve sosta innanzi a questi due monumenti dell'arte musicale disposata al gran dramma del Calvario.

La *Messa* in *Si minore*, di G. S. Bach, è scritta nella maggior parte a quattro voci e a due orchestre; solo alcuni squarci sono a cinque ed altri a sei voci, come il *Sanctus;* l'*Osanna* è ad otto voci, divise in due cori, con fuga al " *Pleni* ". Nel *Kyrie* svolgesi una fuga a

cinque parti fra le più maravigliose che mai sieno state concepite dalla mente di un grande compositore. Le voci svolgono il tema con inaudita ricchezza polifonica; l'orchestra, emancipata dal canto, vi profonde tesori di contrappunto e corona esteticamente la sublime preghiera. Il *Christe eleyson* è un *duetto* in istile d'*imitazione;* il successivo *Kyrie* un coro sulle cui armonie la preghiera si eleva al più puro ideale religioso. Il vocalizzo italiano fa però irruzione, in omaggio alla moda imperante allorchè Bach scriveva la sua gigantesca *Messa;* si sa ch'egli compose, per Dresda, nel 1733 il *Kyrie* e il *Gloria* per ottenere il titolo di compositore di Corte, col quale intendeva difendersi dagli attacchi dell'invidia e della malignità.

Invidiato un Bach e nella patria sua! E *vocalizzi* e *trilli* lussureggianti avvolgono come fiori e foglie i rami della melodia principale dell'aria del soprano (II). Il *Laudamus*, è anch'esso preceduto dall'inevitabile ritornello. E un coro abbiamo nel *Gratias*, un duetto nel *Domine Deus*, un'aria, per contralto (con ritornello strumentale), al *Qui sedes*, un'aria, con *agilità*, al *Quoniam* per basso; e la stessa *agilità* scorre fluida e melodiosa nel *Cum sancto*, per coro.

Ma, oltrechè nel *Kyrie*, dove la mente di Bach assorge a sovrumana altezza è nel simbolo apostolico, il cui tema è quello in modo *missolidio* (1) (trasportato), così grandioso, della liturgia cattolica.

Nell'*Et incarnatus est*, l'ispirazione scende dal cielo a benedire l'annuncio del divino mistero, ripetuto dalle cinque voci.

Nel *Crucifixus*, Bach dipinge col pennello di Guido Reni il più gran dramma compiutosi sulla terra. Il passo cromatico discendente dalla tonica alla dominante, che qui caratterizza sì bene il dolore, incontrasi pure in altri tre lavori di Bach: egli ne conosceva le proprieta espressive e se ne valse.

(1) [musical example]

L'estetica dei contrasti è messa stupendamente in attuazione nel *Resurrexit*, trionfale e splendido.

Nel *Sanctus* sentesi l'anima ispirata del profeta Isaia: è la visione dell'Eterno, è, direbbesi, la triplice eco del *Santo, santo, santo* che i Serafini intuonano al suo trono. L'*Osanna*, ad otto voci, divise in due cori, dipinge alla fantasia del credente il saluto dei discepoli al Divino Maestro, nel momento del suo ingresso in Gerusalemme. Di una dolcezza che penetra tutto il nostro essere è l'*Agnus Dei:* la preghiera qui si eleva sull'ala di una melodia soavissima. Il *Dona* e il *Gratias* suggellano questo miracolo del genio che è la *Messa* in *Si minore* di Bach, lavoro che forma una delle principali glorie del maestro ed insieme dell'arte. Una cosa qui non va taciuta, vogliamo dire la immane difficoltà d'esecuzione di questa messa, in ispecie pei cori. Tale appunto non potrebbesi farlo, invece, al Palestrina, che sapeva raggiungere l'alto ideale di Bach senza eccedere le difficoltà ordinarie della musica vocale.

Oh, se la musica di Bach fosse spoglia di tanti ornamenti, e dei quali ben poteva dispensarsi il più poderoso compositore che mai abbia esistito, la sua sarebbe — senza la benchè menoma restrizione — la musica di tutti i secoli e di tutte le civiltà!

Alle enormi difficoltà dello stile vocale di Bach non seppe ovviare un altro grande, il Beethoven, la cui *Messa solenne* (in *Re maggiore*) è pur tuttavia una delle colonne miliari del progresso musicale, un riflesso degli eccelsi ideali ed eterni che splendono nelle regioni della vita soprasensibile. Bach è il cantore della Fede e della Bibbia, s'inchina al dogma e trasfonde alle sacre tradizioni il soffio della sua ispirazione: Beethoven è il cantore dei nuovi tempi, del Vangelo moderno, della libertà del pensiero: alla santità della vita contemplativa, egli contrappone l'eroismo filantropico, combattente e conquistatore vittorioso. Ed è questo il perchè nella sua musica, e persino nella *Messa solenne*, sentesi il tumulto della vita e l'agitazione delle passioni dell'uomo.

Fatta eccezione per qualche *assolo* di poche battute

— e come introduzione a qualche pezzo, — in questa *Messa* non vi sono *arie*. Il *Kyrie* è a otto parti: quattro *soliste*, quattro del coro: *disposizione* che permette begli effetti di colorito. Nel *Gloria*, il pensiero iniziale è *imitato;* il *Gratia* ha la prima *mossa* in una forma la più splendida.

Mirabile ne è la elaborazione strumentale: questa, se non acquista importanza addirittura protagonistica, è però emula felice della elaborazione delle parti vocali. Infine, mentre l'uno dei due cori a quattro parti canta l'" *Amen* ", l'altro fa udire le parole: *Quoniam tu solus altissimus, tu solus sanctus, solus altissimus*, ecc., e solo alle ultime battute risuona un *Amen* universale. Questo modo di trattare il testo sacro è però libero, e non si accorda con le prescrizioni della chiesa.
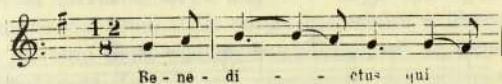
Nel *Credo*, Beethoven non si vale del tema liturgico, come vedemmo in Bach, ma invita tutte le forze tecniche ed estetiche dell'arte musicale a magnificare la solenne confessione di fede.
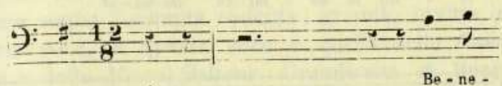
Nell'*Ascendit in coelum* le voci si elevano *a scala ascendente*, di *grado* in *grado*. È una imitazione *mimetica* della quale non seppe dispensarsi, in un caso analogo (nel motetto *in ascensionem Domini:* " *Ascendens Christus in altum* "), neppure il Palestrina, sebbene sempre sì ideale e tutta spiritualità nelle sue estetiche manifestazioni.
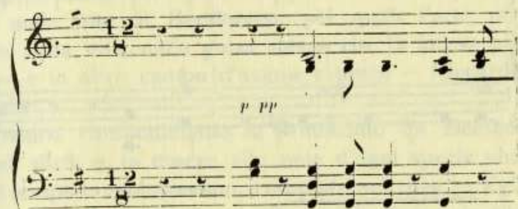
L'*Et vitam* è trattato a *fuga*, infiorata di ricchi ed ardui vocalizzi. E una seconda *fuga* abbiamo pure nel *Dona nobis pacem*, con *tema* a *salti di sesta* discendenti, un tempo tanto temuti! Infinita è la bellezza melodica del *Benedictus* a due cori: composizione insigne per la sua elaborazione purissima e nello stesso tempo di aurea semplicità. È l'inno della fede in Dio, dell'amore fra gli uomini. Il componimento è annunciato da un *assolo* di violino: una gemma dell'arte, grazie l'affettuosa espressione che anima tale pagina; il canto vi si svolge poi in forma di *canone*.
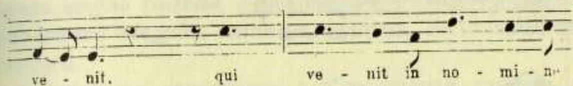
## BENEDICTUS.
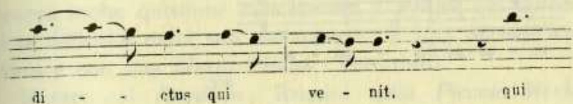
BEETHOVEN.
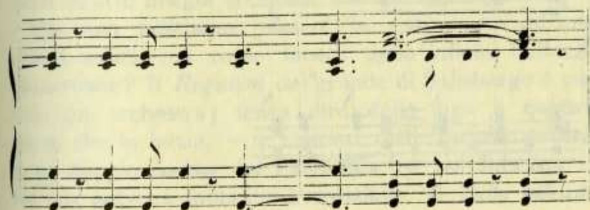

















Do - mi - ni, in no - mi - ne, no - mi - ne

ve - nit in no - mi - ne Do-mi - ni. in

Do - - - mi - ni

no - mi - ne Do - mi - ni

ecc.

*p*

Riguardando la tessitura altissima delle voci di questa *Messa*, direbbesi che Beethoven scrivesse con la mente sollevata nelle sfere paradisiache — dove ritraeva le sue ispirazioni, — per esseri fantastici, per le innumerevoli legioni dei cherubini, degli angeli e degli arcangeli. Egli si toglie dai limiti della natura materiale: è libero e ardito siccome genio dall'ala instancabile. E sebbene Beethoven, poeta dalle nuove concezioni, sia sempre l'interprete del più profondo umanesimo, pure egli sogna, ma sogna l'umanità redenta, grande, invitta, e le dà una voce, e questa voce è quella della *Nona Sinfonia* e della *Messa Solenne*. Grandiosità di linee, accento sommamente sentito, espressione ora dolce, ora appassionata, ora triste, ora piena di gaudio, tutto è reso nelle note di Beethoven, pel quale l'arte era simbolo della vita, nella guisa stessa che la intese più tardi — e in altro campo d'azione estetica — Riccardo Wagner.

Il titanico componimento fu cominciato da Beethoven nel 1818, e, in mezzo alle noie d'ogni specie che in quel tempo lo molestavano, compiuto nel 1822. — Egli riputava questa messa il suo *più grande lavoro,* la sua opera *meglio riuscita,* e che, secondo Beethoven stesso, può essere eseguita, come un *oratorio,* nelle sale da concerti.

Quest'ultima espressione è d'importanza capitale, e tronca molte quistioni concernenti il *genere* del lavoro e la difficoltà della sua esecuzione. È una *Messa-Oratorio* e non una *Messa-Rituale:* ecco tutto.

Mozart col *Requiem*, Rossini colla *Piccola Messa Solenne*, Verdi colla *Messa funebre* per Manzoni diedero all'arte insigni creazioni sacro-accademiche.

Qui non possiamo passare in esame uno ad uno questi lavori, ma come tacere delle infinite bellezze Mozartiane? Il *Requiem* del grande di Salisburgo è pur esso con orchestra; senza dire della fuga a quattro parti, che lo inizia, — e ispirato, nelle prime *misure,* a un doppio *canone* del Palestrina, — nel *Dies irae* vi ha una potenza imitativa irresistibile. Il *Tuba mirum,*

non sembra riviva in Meyerbeer *(O voi che riposate)*? In questo modello di musica sacra affatto moderna per le combinazioni dell'armonia e per il sentimento profondo che la compenetra, come non ricordare quel soave lamento che è il *Lacrymosa*, una pagina divina? Quale bellezza nel ritmo, nel disegno melodico, nella espressione che domina l'intera pagina!

LACRYMOSA

La - cry-mo - sa Di - es il - la,

p

*(Orchestra).*

qua re - sur - get ex fa - vil - la,

*Cres.*

ju - di - can - dus ho - mo re - us.

*Sotto voce.*

La - - cry mo - sa di - es il - la,

La - cry - mo - sa di - es il - la,

ex fa-vil - la

qua . . . . re-sur-get ex fa - vil - la

qua re - sur - get ex fa - vil - la

ju - di - can - dus

ju - di - can - dus ho - - mo re - us,

ju - di - can - dus ho - mo re - us

Hu - ic er - go par - ce De - us, pi - e Je - su,

*p* *pp*

Je - su Do - mi - ne. ecc.

Je - su Do - mi - ne.

MOZART.

Il dolore, inteso umanamente, e cioè come un *fenomeno psichico „*, ben di rado ebbe in musica un'espressione così felice come in questa sublime pagina di Mozart. In uno stato affettivo analogo, Schubert si estrinsecò in modo non molto diverso, veggasi il celebre *Lied: Des Mädchens Klage:*

*Molto lento.*

ecc.
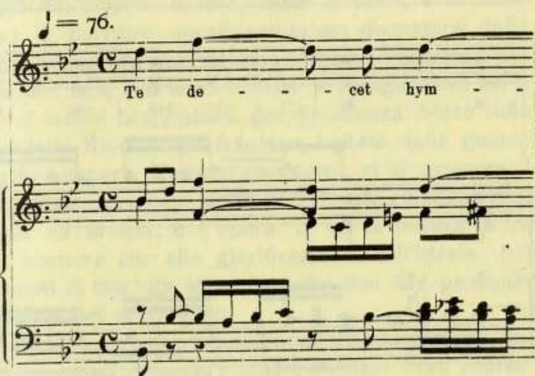
Der Eich-wald brau-set, die Wol - ken ziehn, ecc.
Das Herz ist ge-stor-ben, die Welt ist leer, ecc.
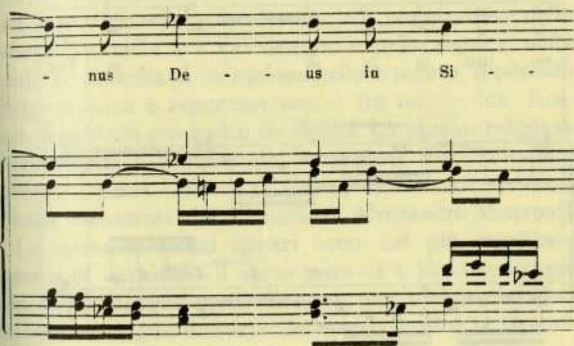
Questo *Requiem* uscì dal cuore di Mozart quando egli era in fin di vita e in preda a suprema desolazione. Il *Lacrymosa,* lo scrisse il 4 dicembre 1791, e alla prima

ora del giorno successivo il Raffaello della musica era spirato.

L'immortale lavoro è, rispetto alle altre creazioni musicali di Mozart, ciò che è la *Trasfigurazione* rispetto alle altre tele dell'Urbinate.

Non interamente compiuto questo *Requiem* dalla mano di Mozart, l'ultimo brano è opera di un suo allievo, il Süssmayer. Un tratto estetico particolare di tal lavoro è il *Te decet hymnus Deus in Sion*, la cui idea melodica appartiene al canto rituale, qui elaborato in due diverse maniere, eccone la principale:






on,

et ti - - bi red - de - tur

vo - tum in Je - ru - - - - sa - lem

ecc.

Nella prima frase abbiamo la tonalità *Jonica*, nella seconda la *Eolia*. Vuol essere inoltre osservata la forma ritmica di questo brano in cui il canto non è asservito agli accenti ritmici della *misura*, ma segue i principî del ritmo libero, od oratorio, governato dagli accenti tonici della parola (*thesis* ed *arsis*).

Nel *Requiem* di Mozart l'espressione — scopo supremo propostosi dall'autore — domina dovunque, e perciò anche nei frammenti *fugati* l'arido contrappunto prende un'anima come il marmo di Pimmalione. Ed è la melodia del cuore quella che si diffonde su tutte codeste pagine come luce di cielo. Solo al principio e alla fine del lavoro (la fine, come si disse, è di Süssmayer) le fioriture vocali sembrano discostarsi dalla sublime semplicità che informa l'intero *Requiem*.

Il secolo XIX è il secolo delle vive agitazioni ed è perciò il secolo drammatico per eccellenza. Sorto sulle rovine della Rivoluzione francese, agitato dalle guerre del primo impero, l'arte stessa spira, ci si consenta il traslato, l'acre profumo della polvere da cannone, e si atteggia ad eroina; è l'epoca in cui la musica mira più al clamore che alla glorificazione dell'ideale, più agli impeti di una vita apparente che non alle profonde espressioni del sentimento.

La reazione però non fu lontana: ai classici, agli epici, ai guerrieri armati di lancia e scudo, successe l'êra romantica; e il medio evo, con i suoi crociati e pellegrini, con le sue castellane, coi baroni, coi paggi, rivive nella letteratura, nelle arti del disegno e nella musica, nella quale la melodia si fa appassionata e tenera. Il periodo eroico-classico è rappresentato — fra noi — da Rossini, il periodo romantico da Bellini. La musica religiosa si drammatizza sempre più, e sorgono, fuori d'Italia, i Berlioz, i Liszt (*Messa di Gran*), e, fra noi, i Verdi (messa consacrata alla memoria di Alessandro Manzoni).

Le messe di questi illustri sono nel più manifesto genere di concerto: il sacro testo vi è drammatizzato con molta fantasia musicale e con una magia di colori orchestrali degna dell'arte del nostro secolo: la *Grande*

*Messe des morts* di Ettore Berlioz (1803-1869) fu eseguita tuttavia nella chiesa degli Invalidi, in Parigi, il 5 dicembre 1837, pel servizio funebre del generale Damrémont e degli ufficiali e soldati francesi caduti alla presa di Costantina.

Nessun compositore innanzi a Berlioz aveva spinto più oltre l'uso, e sia pur detto, l'abuso delle forze acustiche: Wagner prese esempio da lui.

Preludia all' " *Et iterum venturus est* un *Andante maestoso* a quattro fanfare poste ai quattro angoli della grande massa corale (l'autore imagina non meno di 700 od 800 voci per il *Dies irae,* il *Tuba mirum* e il *Lacrymosa,* e un numero proporzionato di strumenti): queste fanfare sono composte la prima, al *Nord,* di 4 cornetti a pistone in *Si*♭, 4 tromboni tenori, due *bass-tuba*; la seconda, all'*Est,* di 2 prime trombe in *Fa,* 2 trombe in *Mi*♭ e 4 tromboni tenori; la terza, all' *Ovest,* di 4 trombe in *Mi*♭ e 4 tromboni tenori, e la quarta, al *Sud,* di 4 trombe in *Si*♭ *basso,* 4 tromboni tenori, 2 oficleidi in *Do* e 2 oficleidi in *Si*♭. — È facile imaginare il formidabile clangore di questa massa d'oricalchi, cui si uniscono quelli dell'orchestra ordinaria, otto fagotti, dodici corni, sedici timpani, 4 tam-tam e dieci paia di piatti turchi!

Le parole della *prosa,* così poetica, del Celano hanno una pittura che rivela tutta la fantasia dell' imaginoso compositore: " *Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos. Tuba mirum spargens sonum — coget omnes ante thronum. Mors stupebit et natura — cum resurget creatura,* etc. „.

Anche al " *Liber scriptum* „ risuonano le quattro fanfare; — Berlioz chiude tal pezzo — dopo le parole *Quid quid latet apparebit — nil inultum remanebit,* — colla ripetizione del passo (quanto al testo letterario) *Mors stupebit et natura cum resurget creatura,* con un ultimo squillo degli apocalitici metalli.
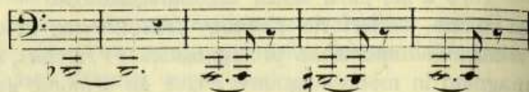
E, dopo un così alto e terribile quadro drammatico-musicale, il *Quid sum miser* umile e pieno di timore — a soli primi tenori — drammatizzato, quasi dialogico, — col corno inglese e due fagotti, violoncelli e bassi.

Ma questo non è il solo squarcio della famosa *Messa dei morti* in cui l'autore siasi attenuto ai mezzi ordinari, citiamo altresì il *Requiem aeternam* col *Kirie* e *Christe*, il *Dies irae* (sino al citato *Iterum venturus*), il *Quaerens me* — coro a sei parti senza accompagnamento — in istile imitato, l'offertorio *Domine Jesu Christe*, in cui l'orchestra ha importanza protagonistica, e l'*Hostias*, accompagnato in modo singolare, e cioè da armonie acutissime dei flauti, e dai tromboni.
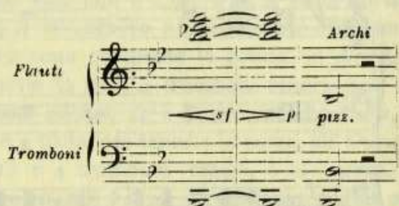
Andante non troppo lento.

3 Flauti
8 Tromboni
Coro: Tenori, Bassi
mf. Ho-sti-as et pre-ces ti-bi lau-dis of-fe-ri-mus
p sf
ecc.

La pronuncia delle parole latine è qui affatto francese!... I tromboni, nelle ultime *misure*, fanno uso delle *note pedali :*



cui segue l'accordo :




Il *Sanctus,* coi violini *divisi* nelle regioni acute del loro *ambitus,* è pure tra i pezzi delicati di questa messa magistrale e di forma e gusto essenzialmente moderno, un monumento d'arte degno di studio e d'ammirazione.

Le colossali masse dell'*Iterum venturus* e del *Tuba mirum* sono poste pure in azione nel *Rex tremendae majestatis* e nel *Lacrymosa,* due cori soprammirabili, il primo per la grandiosa potenza sonora, il secondo per l'espressione melodica e polifonica: questo secondo pezzo è la glorificazione della melodia nella sua maggiore magnificenza di svolgimento. È una creazione stupefacente, librata in pien'arte moderna: non più lo *stile* osservato dei classici, ma la più assoluta libertà dei romantici: le leggi dell'armonia hanno vinta la mano ai canoni del contrappunto: la serenità antica, con la castigatezza delle sue forme polifoniche, ha ceduto il campo alla policromia fonica e ad una ritmica varia, agitata che caratterizza l'arte del secolo nostro.

Col Berlioz è pur da menzionare il Gounod: questi non è un musicista che scrive musica ascetica, ma un asceta che ispira il musicista. Egli ha lavori alla Palestrina, le *Lamentazioni di Geremia*, parecchie messe con organo, altre con orchestra e alcuni Oratorî: ma la sua musica religiosa con orchestra, come quella di Berlioz e di Liszt è per le sale da concerti, non per il culto della chiesa.

Alcuni compositori nostri contemporanei, fra i quali sono da menzionare il Rheinberger, Tinel, Frank, Haller, ebbero l'intendimento di restituire alla Chiesa lo stile di musica sacra più consono a' suoi riti; essi presero le mosse dallo stile Palestriniano, ma, uomini del loro tempo, come lo furono del loro rispettivo altri grandi maestri del passato, non vollero rinunciare ai processi propri all'armonia moderna, pur attenendosi alle prescrizioni tanto di concetto quanto di forma imposte dalla nuova riforma della musica sacra.

Sotto l'impulso del sentimento religioso la musica spunta, cresce, si fa adulta, si adorna, come mette foglie e fiori il ramo d'albero sensibile ai vivificanti tepori del sole primaverile.

La scuola Franco-Belga-Olandese si innesta alla Romana, e per tutta Italia, per tutta Europa la polifonia sacra risuona solenne e potentemente armoniosa.

La legge del progresso si manifesta e determina nuove evoluzioni, nuove trasformazioni d'arte, finchè la musica religiosa si veste delle forme più splendide dell'età novella, e come tali ben degne del sacro tempio e della edificazione dei credenti.

Queste trasformazioni possono essere così riassunte, avvertendo che furono uguali dappertutto, salvo, ciò s'intende, la differenzad'ispirazione del concetto che le ispira.

Iº PERIODO O FASE OMOFONA (canto all'unisono).

Canto omofono dei salmi e dei cantici; la musica liturgica in genere, divisa in canti metrici (gli inni) e in canti a ritmo libero od oratorio espresso coi *neumi* (le antifone, ecc.).

IIº PERIODO, O FASE DIAFONICA.

L'*Organum* (o diafonia di prima specie), musica antiritmica del IXº secolo, impotente, per la sua uniformità, ad aprire la via al progresso dell'arte armonica.

IIIº PERIODO, O FASE DEL DISCANTO.

Improvvisi estemporanei sopra il Canto Gregoriano, detti discanti, o diafonia di seconda specie: musica ritmica, insegnata oralmente; ed anche promiscuità di canti popolari diversi con testi sacri (canti liturgici) e profani (canzoni volgari). *Discantus* del periodo Franconiano, o del *canto misurato*. — Musica scritta: contrappunto ad *videndum*, susseguito dal *contrappunto alla mente*, cioè non iscritto ma improvvisato. —

IVº PERIODO, O FASE INIZIALE DELLO STILE IMITATO.

Prime *imitazioni* e primi *canoni*. — Principio tecnico-imitativo del Perotin.

Vº PERIODO, O FASE DEL CONTRAPPUNTO CANONICO.

Dominio della Scuola Fiamminga e dello stile artificioso. — Canoni d'ogni genere.

VIº PERIODO, O FASE AUREA DEL CONTRAPPUNTO VOCALE.

Reazione al sistema di comporre dei Fiamminghi. — Riforma Palestriniana. — La musica identificata col testo letterario. — *Prima pratica*.

VIIº PERIODO, O FASE MONODICA.

L'*assolo* vocale in chiesa.

VIIIº PERIODO, O FASE INIZIALE DELLA MUSICA STRUMENTALE.

*Stile organico*. Componimenti vocali ad uno, a due ed a quattro cori, con accompagnamento d'organo. Decadenza della polifonia Palestriniana. — *Seconda pratica*.

IXº PERIODO, O FASE LIRICO-RELIGIOSA.

*Stile concertato*. Componimenti vocali con organo e diversi strumenti.

X° PERIODO, O FASE CLASSICA DELLO STILE CONCERTATO.

L'espressione drammatica applicata ai sacri testi.

XI° PERIODO, O TRASCENDENTALISMO DI G. S. BACH E DI L. BEETHOVEN.

Celebri messe da concerto.

XII° PERIODO, O FASE MODERNA E CONTEMPORANEA.

Lo stile drammatico nel sacro tempio. — Ristaurazione dell'arte Palestriniana.

Per quante evoluzioni abbia subito la musica chiesatica, da' suoi primi inizi omofoni e polifonici sino alla fiorente epoca del Palestrina, e da questa a quella di Pergolesi, di G. S. Bach e di Cherubini, il suo concetto essenziale non mutò mai: la musica religiosa, meritevole di questo titolo, fu — esteticamente — sempre una ad onta delle sue molteplici manifestazioni organiche.

E come altrimenti, se sempre il medesimo fu il principio che la ispirava, se sempre fu destinata a vestire di forma sensibile la sublime poesia del cielo (1)?

La musica religiosa fu, è e sarà perennemente quella che con la purezza e maestà dello stile, con la schiettezza e serenità delle imagini e con tutti i suoi procedimenti ideologici e tecnurgici allontana da noi ogni idea terrena e sveglia nell'anima sentimenti conformi a quelli che sorgono in noi allorchè siamo compresi degli alti misteri della Fede e della Divinità, allorchè nel nostro cuore s'agita il timore dell'ignoto e s'accende — imperioso bisogno! — quell'affetto di adorazione che

(1) Il sentimento religioso è interamente nel *Vangelo;* esso s'incarna nella persona di Cristo, che ci apportò la rivelazione divina e di tre parole sublimi fece — scrive il Vogüé — tutto il programma del suo divino messaggio: « *Credete, amate, sperate!* » Il vero Cristo non è nè cattolico, nè protestante, nè greco. Egli è il messia dell'umanità intera e il redentore universale. (*L'evoluzione morale contemporanea*, di P. Bourély).

l'uomo prova pel Creatore. Nella musica religiosa havvi la ineffabile dolcezza di questo sentimento, ed essa è il simbolo dei concetti che nella scala degli ideali c'innalzano alla divinità. La serenità della Fede, la potenza e la elevatezza dell'ideale Divino hanno il loro trionfo nella musica sacra, quando questa però sia ispirata dal cuore ne' suoi slanci spontanei, e quando agli occhi del poeta dei suoni baleni, ispiratrice sublime, la visione di un Essere onnipotente, padre degli uomini, fonte d'amore, il *Dio che affanna e che consola!* E questo sommo ideale è l'anima delle melodie di Sant'Ambrogio, di S. Gregorio, di S. Bernardo, dell'Aquinate, del Celano, e trasfonde un mistico sentimento alla polifonia Palestriniana; questo ideale, da ultimo, rinnovella le forme della musica divina e la irradia della luce soave della fede nel Vero, nel Bello, nel Giusto!

Da quanto abbiamo veduto nel corso di questi studi, lo stile musicale acconcio ai sacri testi non va ristretto al solo Palestriniano. Sappiamo bene che, a voler mantenere l'unità estetica e liturgica fra i cantori musicisti e i celebranti l'officio divino, è mestieri sposare ai canti dei sacerdoti i canti costrutti nell'antica tonalità Gregoriana, una musica dettata nella stessa tonalità, come è appunto quella di Palestrina, dell'Anerio, del Vittoria e di altri compositori del secolo d'oro della Scuola Romana; ma tale ragione non ci sembra sufficiente perchè si abbia a rinunciare, in ispecie fuori del tempio, alla potenza espressiva della musica di altri stili, e della quale si è, crediamo, bastantemente parlato. Musica degna d'ogni spirito pio sarà ogni musica che abbia della Palestriniana la mistica unzione, la purezza assoluta, l'elevatezza di concetto e l'espressione religiosa profonda e sincera. Nulla si oppone acchè le sublimi ispirazioni di Debora, d'Isaia, di Davide e dei cantori della religione cristiana sieno incarnate in una musica che ne accresca, colla sua virtù emotiva, il sovrumano prestigio. Adunque, la nostra opinione in proposito non collima con quella di coloro che non riconoscono altra *musica religiosa* all'infuori della

Palestriniana, pur riconoscendo questa come la più propria ai riti della nostra chiesa. A dir il vero, non comprendiamo il perchè della rigida restrizione di costoro, se si giudichi la musica una naturale proemanazione del sentimento dell'uomo, di quell'uomo il quale, fra le sue più nobili concezioni ha pur quella di considerare la vita avvenire siccome il compimento della vita terrena, e che perciò è libero di spaziare nei mondi infiniti dello spirito secondo gli impulsi dell'anima, favilla dello spirito divino.

Giova ripeterci: a noi sembra doversi fare una fondamentale distinzione tra la musica cerimoniale da chiesa e la musica religiosa in genere destinata ai concerti sacri o ad un intimo raccoglimento dei credenti. Ma vi ha di più. Se la melopea della chiesa cristiana ha qualche legame coll'arte greca ed ebraica — e le sue origini ne fanno testimonianza, — la musica armonica, anche nelle sue più progredite manifestazioni, appartiene esclusivamente alle creazioni del genio dell'arte cristiana. Non altrimenti delle cattedrali gotiche, della pittura moderna, delle bronzee tribune, della *Gerusalemme* del Tasso, dei Tre Mondi dell'Alighieri, la musica polifonica e quella in istile concertato, schiettamente sentita ed elaborata con profondo magistero d'arte furono ispirate dall'idea nova, dal fervore religioso, e condividono perciò la storia gloriosa delle arti del ciclo romantico-cristiano.

Le armonie dell'infinito si rivelano all'uomo in ogni musica sacra ispirata dal sentimento della Fede, e in esse è pregustata quella felicità suprema cui aspira l'anima credente in un avvenire d'oltretomba, in una patria dove vive eterno, sciolto da ogni forma materiale, il santo archetipo della Perfezione!

Ed è in questo augusto asilo che una legione di spiriti, beatificata dalla luce dell'essenza divina, custodisce l'ideale del Vero, del Bello e del Bene, triade cui corrisponde la Dantesca, celebrata negli immortali versi:

« Fecemi la Divina Potestate,
La Somma Sapïenza e il primo Amore ».

—

## § XVI.

# DELL'ORATORIO

Genesi dell'Oratorio. — Sue prime fasi nell'antichità. — Realismo barbaro del Basso Impero. — Il Cristianesimo s'impossessa degli spettacoli pagani e li tramuta secondo lo spirito della nuova religione. — Drammi liturgici. — *Misterium Fidei*. — Influenza delle Crociate sull'arte. — Diverse specie di sacre rappresentazioni. — Loro periodi e loro forme. — Le rappresentazioni in Germania. — Allegorie e Moralità. — Spettacoli nelle piazze. — I primi teatri stabili. — I carri teatrali di Roma e Firenze. — Decadenza del dramma religioso in Italia. — La Riforma e il dramma religioso. — San Filippo Neri e l'instituzione dell'Oratorio. — Animuccia e Palestrina; loro *Laudi* ed *Inni*. — Natura dello stile dell'Oratorio e sue forme musicali. — Assenza dello spettacolo visibile. — La *Rappresentazione di Anima e di Corpo* del Cavalieri — L'Oratorio scenico. — L'assolo lirico soggetto alla polifonia. — L'Oratorio adotta le forme dell'Opera. — Carissimi e il perfezionamento dell'Oratorio. — Abolizione dell'apparato scenico. — Gli altri novatori. — La decadenza. — L'Oratorio a Vienna. — La *Passione*. — Schütz, Sebastiani. — L'Oratorio in Germania. — Ritorno all'Oratorio con apparato visibile. — Ulteriore sviluppo dell'Oratorio. — Suo apogèo. — Bach e Haendel.

L'ideale religioso ispirò, oltrechè la musica da chiesa, un'altra forma d'arte, figlia pur essa della Fede e della cristiana pietà; questa forma è l'Oratorio, dalla quale, come da rigogliosa pianta, staccasi una florida ramificazione poetica e musicale, e cioè la Cantata Sacra, la quale formerà argomento di speciale studio.

In ogni terra il culto della divinità assunse carattere di azione, e fra i popoli civili ne derivò l'arte drammatica. La tragedia greca non si svolse essa dagli inni che si cantavano a Dionisio? Alcune creazioni di Eschilo, Sofocle ed Euripide sono di natura essenzialmente religiosa. Il mito di Prometeo e il suo supplizio alla rupe del Caucaso, non rammentano, sia pure lontanamente, la grande tragedia del Golgota, le tante volte tradotta

in forma drammatica nei *Misteri* del medio evo e nelle *Passioni* di Gese, di Schütz, di Sebastiani, di Keiser, di Bach (G. S.), di Graun e di altri molti?

Lo stesso teatro profano ebbe origine dalle leggende sacre non solo in Europa, come vedremo in progresso di questo nostro lavoro, ma anche altrove, come, ad esempio, nei *Teazis* della Persia.

Il bisogno che ha l'uomo di riprodurre i fatti viventi nella commossa fantasia, non può essere disconosciuto, e va considerato, staremmo per dire, una spontanea funzione dello spirito, non altrimenti della parola e di ogni altra manifestazione del sentimento e della intelligenza.

Gli è perciò che un'arte rappresentativa esistè in ogni età e dovunque: l'arte di oggi non è che una metamorfosi o rinnovamento di quella di ieri.

Ma quali e quante non furono le sue vicende?

Nella stessa terra dove la bellezza prese forma poetica immortale, il dramma sacro si tramutò prima in eroico, poscia in comico, divenendo così interamente profano; chè se in Eschilo il principio sacro è in contrasto col profano, e lo vince, nei tempi posteriori la separazione loro è compiuta. Nei tempi moderni accadde lo stesso; fu solo nella tetralogia di Riccardo Wagner che si rinnovò l'antagonismo tra i due concetti; ma nel ciclo dei *Nibelungi* l'elemento umano trionfa del divino.

Separatosi l'elemento sacro dal dramma, la decadenza del teatro fu allora inevitabile, e per tutto il tempo del Basso Impero l'arte rappresentativa offrì la triste immagine dei corrotti costumi della decadente società pagana: il fulgore dell'ideale si estinse come face senza alimento, poichè vita dell'arte è il principio morale, e, immersi a gola nelle brutture del senso, i degeneri latini si piacquero di rappresentazioni nefande; fu il regno del realismo, ma, s'avverta bene, non già del realismo che rigenera l'arte, ma di quello che la sfibra e la uccide.

Tutto quanto di più empio ed osceno un popolo civile cerca di sottrarre all'occhio del pubblico, formava la principale allettativa di quegli spettacoli, e, quanto

a barbarie ed a crudeltà, si era giunti al punto di ardere sulle scene persone vive, come accadde nell'*Ercole sul monte Eta*.

I padri della chiesa Tertulliano, Clemente Alessandrino († 220), Cipriano († 258), Lattanzio († 330), Sant'Agostino († 430) alzarono la voce contro gli abbominevoli spettacoli, e San Grisostomo († 407) chiamò i teatri del suo tempo " *luoghi pestilenziali* e *scuole di lussuria* "; egli esortava i cristiani a fuggire da quei ritrovi, dove non si udivano che canzoni licenziose, le quali facilmente avrebbero potuto essere ripetute anche fuori del teatro, mentre, egli soggiungeva, non si sa cantare un salmo!

E si noti che tale stato di cose, tanto lamentato anche sullo scorcio del quinto secolo, non era menomamente cangiato molto più tardi, e cioè nell'816, malgrado il prôgredire del cristianesimo e i primi risvegli letterarî e civili d'Europa.

Come avvenne parecchi secoli dopo, e cioè al tempo delle monarchie italiane, il clero concepì l'idea di rivolgere a prò della chiesa le passione del popolo per gli spettacoli scenici, e le rappresentazioni vennero così accolte nei sacri templi, dove però si sostituivano argomenti cristiani a quelli pagani. Non andò a lungo che gli empi spettacoli, un dì tanto in voga, furono abbandonati, ed allora si inaugurò il regno delle sacre rappresentazioni, o *Misteri*.

In questo lungo periodo, che preparò i primi drammi liturgici, non abbiamo tenuto conto del *Canto dei Cantici* di Salomone, nè del *Mosè* di Ezechiele ebreo, vissuto ai tempi di Erode, nè dei drammi greci del Nazianzeno, perocchè senza relazione di sorta con le rappresentazioni sacre e coll'Oratorio moderno. E per la stessa ragione tacemmo dei canti alternati di Eframio († 378), diacono della chiesa siriaca, tra cui ricordansi quelli fra la Vergine Maria e i tre Re Magi (nello stile dei canti ambrosiani), tanto più non trattandosi che di semplici dialoghi, destituiti di qualsiasi concetto artistico e ligi strettamente al testo della Bibbia.

Le Crociate (dal 1080 al 1200), che ridestarono la vita

civile in tutta Europa, ebbero grande influenza sui progressi così della poesia come del dramma, e ciò ad onta che anteriormente in qualche contrada d'Europa si fossero avuti saggi di drammatiche rappresentazioni, quali i sei spettacoli attribuiti a Roswita, monaca sassone del secolo X (*Abramo, Callimaco, Dulcitius, Fede e Speranza, Gallicanus, Panhutias*, tutti in lingua latina). Costei erasi proposto di reagire contro la passione del pubblico per le produzioni drammatiche di Terenzio: alla dissolutezza delle donne dei Gentili ella contrapponeva la virtù delle vergini cristiane. Nei lavori della Roswita (Rosa bianca) non fa difetto la imaginazione drammatica: ad esempio, la scena delle tombe di *Giulietta e Romeo*, di Shakespeare, esiste — nella parte sua più caratteristica — nel *Callimaco* della pia autrice tedesca.

Nell'epoca delle imprese di Terra Santa, vediamo il sentimento e la fantasia delle moltitudini accendersi vivamente, grazie al contatto dei popoli dell' Occidente con quelli orientali: alla poesia ed alla musica si schiusero allora nuovi orizzonti.

I reduci cantavano in coro, tra i loro fratelli di patria e di amore, le gesta dei cristiani e le maraviglie dei luoghi santi; la folla si faceva loro dattorno commossa, come al tempo dei rapsòdi, e attonita ascoltava i canti che sgorgavano dalle divine fonti dell'entusiasmo cristiano.

È bello il riportarsi col pensiero in mezzo alle innumerevoli falangi dei pellegrini, che, muovendo in Oriente, cantano la vita e la morte del Salvatore! — Alla crociata di Federico Barbarossa, e ricorrendo la festa di Simone e Giuda, lo stuolo dei latini intuonava l'“ *Advenistis desiderabiles* „, cui i tedeschi rispondevano, nella loro lingua: “ *Hüte ist herr din tah* „, o in tedesco moderno: “ *Heut ist der Tag des Herrn* „ (*È questo, o Signore, il tuo dì!*).

Imponenti cori, tra loro alternati, sciolgono inni di lode, cantici d'adorazione e umili preghiere.

Il fervore religioso che spingeva i crociati e i pelle-

grini in Palestina, fecondava altresì le manifestazioni dell'arte così architettonica che drammatica e musicale. E quando il movimento delle crociate fu compiuto colla conquista di Gerusalemme, i vittoriosi trovarono in patria, maravigliati, le cattedrali gotiche e il *discantus*, mentre le sacre rappresentazioni avevano percorso il loro primo periodo segnato dai *Misteri*.

*Le Vergini sagge e le Vergini folli* (secolo XI) erano modulate sopra lente melodie omofone nello stile del canto gregoriano, — e nel *Daniele* (secolo XII) il canto polifono improvvisato (il *conductus*) si sposa per la prima volta, sebbene rozzamente, alla poesia rappresentativa (1).

Già nel XII secolo le sacre rappresentazioni erano di più specie:

*a) Drammi liturgici:* quelli associati alle cerimonie del culto;

*b) Misteri:* quelli in cui lo spirito laico si impossessa dell'elemento drammatico;

*c) Drammi aristocratici:* quelli rappresentati nelle sale dei maggiorenti;

*d) Drammi popolari:* quelli eseguiti nelle piazze e nelle pubbliche vie.

Il dramma liturgico ebbe tal nome dalla critica moderna, ma storicamente dicevasi *Misterium Fidei;* esso non aveva di mira un vano diletto, ma l'edificazione spirituale dei fedeli.

Scostandosi dalla sua primiera semplicità, il dramma liturgico si mutò in quella forma che fu detta *Miracle. — Plays* o *Pageant* in Inghilterra, — *Geistliche Schauspiele* in Germania, — *Mystère,* in Francia, dove erano

(1) I più antichi saggi di drammi liturgici ci sono offerti dalla Francia, ed oltrechè con le *Vergini sagge e le Vergini folli* e il *Daniele*, coi *Profeti del Cristo*, con la *Risurrezione*, con l'*Ebreo rapito*, col *Figlio di Gedron* e con moltissimi altri misteri. Hanno forma di veri drammi: l'azione vi è svolta con logica e sufficiente tecnica scenica; la musica è nello stile del canto rituale a ritmo libero, ma con tendenza al canto popolare del tempo. È uno stile espressivo, imitativo degli affetti e talvolta accoglie, come negli *as-*

celebri gli scrivani della Basoche (Parigi), *Auto sacramental* in Ispagna. — — " Il dramma liturgico — scrive il D'Ancona, — comune a tutte le genti cristiane, prende

---

*soli*, i melismi. La musica dei misteri pervenutaci, e raccolta dal Coussemaker, è costantemente omofona, cioè ad una parte sola, anche pei cori, e perciò non vi si incontrano che monodie e brani dialogici. Del *conductus* non ci pervenne alcun saggio scritto. La Francia, dato l'esempio del *Mistero*, fu quella che si mostrò poi meno feconda nell'Oratorio di altre nazioni d'Europa. — Fra tutti i *misteri* pervenutici, *il Daniele* è forse il più importante: è il rozzo abbozzo di un'opera moderna.

Quanto alla più recente Sacra Rappresentazione, questa — abbiamo dal d'Ancona — ha sempre principio da un Prologo, *Annunziazione*, detta in canto da un Angelo. Indica questa concisamente il soggetto (è un accenno e non un sunto) dello spettacolo, e serve altresì ad invocare la benignità del pubblico. (Nella *Rappresentazione di Costantino*, l'Angelo è sostituito da un *giovane con la citara*, ma forse vestito da Angelo). Talvolta la *Rappresentazione* ed anche l'*Annunziazione* sono precedute da scene a dialogo (*Frottole*), che rammentano gli *Introitos* e le *Loas* del teatro spagnolo.

« Alla *Annunziazione* corrisponde la *Licenza*, che cantasi in fine dall'Angelo. Nella *Rappresentazione* del *Figliuol prodigo* esce in fine un *giovinetto con la lira*, e dice la moralità della parabola. Altra volta terminasi col *Te Deum*, o con una *Lauda* divota. Altre, infine, si chiudono con un accompagnamento funebre di un martire, con un trionfo romano, con una danza ».

Lo stesso d'Ancona osserva poi come il popolo, nel suo pensiero e nelle sue consuetudini, mai disgiunga la poesia dal canto; ond'è — riferiamo ancora le parole dell'erudito scrittore — « che la *Rappresentazione* era cantata, e tanto più nei primi tempi, quando più viva era la memoria dell'origine sua dalle cerimonie ecclesiastiche e dalle *Laudi*. Ma nell'età del maggior incremento è da ritenere che fosse in alcune parti semplicemente declamata, in altre cantata.

« Ritenevano la propria musica i pezzi liturgici, come, ad esempio, il *Te Deum*, e così anche quelli della liturgia popolare, cioè le *Laudi*, delle quali ciascuna aveva un'aria da sè, il più delle volte *tolta a prestito da canzonette profane (Albe, Cobbole, Planti, Strambotti, Rispetti)*. Vi erano *bei canti sulla lira*, e cioè diversi da quelli predominanti in tutta la *Rappresentazione*, monodici. Pare che il canto ordinario e normale fosse il canto fermo, o a questo somigliante, come quello della vergine ebrea nel *San Tomaso*. I bandi avevano un canto proprio. E di Pilato nella *Resurrezione*, dice la didascalia che egli *risponde cantando alla imperiale*. Qui s'accenna ad una foggia particolare di canto. Nella didascalia dell'*Abramo ed Isac*, leggesi: *Abramo tutto lieto canta questa stanza a ballo*, cioè sull'aria delle Ballate a metro endecasillabo. Trovansi anche canti a due e tre voci, come nel *San Tomaso*, nel *Saul* e altrove, e canti all'unisono di più persone, specialmente d'invocazione e preghiera. E parecchie volte le voci dovevano essere accompagnate dagli strumenti. Un violino, una viola, un liuto servono ai recitanti per prendere la perfetta intonazione ».

indole ciclica nell'Italia superiore; si manifesta in forma di *Lauda* e poi di *Devozione* nella regione umbra, donde passa altrove colla istituzione dei Disciplinati; in Firenze, finalmente, si tramuta in quella maniera di dramma, che dai fiorentini è portata a Napoli ed a Milano, mentre la foggia più generale nelle altre città italiane è la muta e simbolica Rappresentazione.

Tra noi, i Disciplinati (o Flagellanti), dal cantare che facevano le *Laudi,* furon pur detti Laudesi (1).

I Disciplinati avevano non solo la *Lauda* lirica, ma anche quella drammatica. " Dal canto *univoco* fu naturale il passaggio al canto alterno, e quando il soggetto era di sua natura drammatico, si rendeva pur agevole il mutarlo di narrativo in dialogico, e distribuirlo fra personaggi, anzichè seguitare nella primitiva alternazione delle strofe a gruppo a gruppo dei cantori ". Così il Monaci, e ciò collima perfettamente con quanto enunciammo in principio del presente studio.

In Germania le *Rappresentazioni* si disposavano agli uffici divini nell'epoca in cui il cristianesimo estendeva le sue conquiste in quella nazione; il loro ambiente era la chiesa. Secondo la festa cui erano dedicate prendevano diversi nomi, ad esempio: spettacoli del Natale, della Passione, della Pentecoste, ecc. Era la *Rappresentazione* di scene della vita di Cristo, di leggende della Vergine Maria, di parabole e di altri argomenti religiosi, quasi sempre interpolati dal canto. Dapprima venivano scritti in latino, almeno nella prima parte dell'azione, come nei due spettacoli dei Re Magi di Freisingen (editi da Weinholtz, Grätz, 1853) — dal IX all'XI secolo: — *Erode* e *Ordo Rachelis.* Simili sono i *Ludi Pasquali* del secolo XIII.

Nella medesima epoca vi si interpolavano episodi in tedesco e scene comiche. Ma, in seguito a quest'ultimo fatto, il clero rinunciò alle rappresentazioni, e le Laudi,

(1) Una compagnia di *Battuti* si institui in Trevigi, altra in Roma, quella cioè del Gonfalone, che eseguiva la *Passione* nel *Colosseo* (1260-1549).

bandite dalla chiesa, trasportate nel mondo divennero i *Possen* (scherzi o divertimenti popolari).
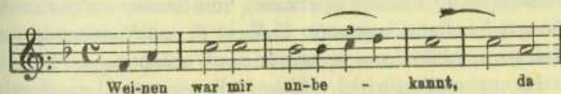
Non si creda però che l'antica forma di mistero, puramente di soggetto sacro, non ricomparisse a quando a quando nel tempio, poichè non mancano gli esempi. Uno di questi è il dialogo fra Maria e Giovanni ai piedi della croce, ludo spirituale del secolo XIV. Il testo qui è unicamente in versi tedeschi.
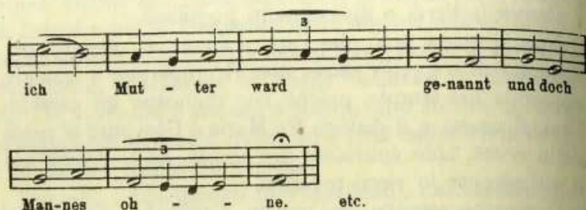
Pressochè sempre, in questo *Geistliches Schauspiel* Maria canta, dopo breve esordio in latino (*Anxiatus est in me spiritus meus, in me turbatum est cor meum*), e dopo un dialogo puramente parlato, una sua cantilena tipica, e Giovanni le risponde pure con altra cantilena tipica, talchè in questo mistero i due unici personaggi sono caratterizzati da due idee melodiche ben distinte l'una dall'altra e alternantisi fra loro, come s'alternano pure i brani di dialogo parlato, non altrimenti che nella moderna *Opéra comique*.

Lo stile di canto non è così vago e indefinito come nella melopea liturgica in genere, ma è più determinato, più scolpito e meno ampio nel suo sviluppo, tuttochè pur esso plasmato sul ritmo oratorio. Si sente un'epoca nuova, un nuovo *afflatus estetico*, il risveglio delle Crociate non fu senza influenza — e già lo notammo — neppure su questa forma dell'arte liturgica.

Già un principio di buon gusto, già la ricerca del vario, già un intento di ragion drammatica s'imponeva all'autore di questa sacra rappresentazione, che, con intuito invero felice, pone sulle labbra di Maria una cantilena facile, dolcissima e che rivela l'indole dei canti popolari del tempo, mentre Giovanni modula la sua voce nello stile più grave ed austero del *Cantus Planus*.

Ecco il canto tipico di Maria, trascritto dall'Eitner in ritmo moderno:






Sulla fine del secolo XIV le *Rappresentazioni* acquistarono maggiore movimento e varietà mercè l'intervento dei personaggi allegorici, originandosi così le *Allegorie*, dette pure *Moralità*, perchè alla fine esponevasi la morale dell'azione.

Erano *prediche drammatizzate*, e i personaggi personificazioni delle virtù e dei vizî. Questi simulacri di drammi religiosi sono non solo i precursori dell'oratorio, ma anche dell'opera, perchè sì quello che questa, per qualche tempo, non si differenziavano, tra loro, nè andavano separati distintamente, come avvenne più tardi.

In Germania, fra tutti i soggetti, davasi la preferenza alla *Passione*, che nel secolo XV potevasi dire in piena voga. I *Lieder* tedeschi rompevano la monotonia di questi spettacoli, ma non formavano parte integrante dell'azione. Si cantavano, o in principio o in fine, per predicare la morale. I canti *a solo* vi sono rari, però esistevano; altri pezzi erano a due ed a tre voci in *discantus*. Bellezza melodica veruna; — l'armonia rozza e dura; — taglio del pezzo brevissimo.

Gli strumenti talvolta sorreggevano ed abbellivano il coro, altre volte avevano colori caratteristici (1467). Quattro angeli, in una *Rappresentazione*, suonavano il corno ai quattro angoli del palco. Lire, strumenti crustici diversi, trombe spezzate, bombarde, corni ricurvi, timpani e flauti avevano l'ufficio di *raddoppiare* le voci del coro, nella loro estensione, all'unisono.

Hanno analogia coi *Misteri* gli spettacoli carnevale-

schi (o *Kermesse*) della Germania: spettacoli d'argomento biblico, che trovarono grazia anche presso Martino Lutero in Germania; come tra noi e in Francia, questi spettacoli erano dapprima interamente religiosi, e si eseguivano nelle chiese, poscia divennero profani e comici, e allora si trasferirono dai templi nelle pubbliche piazze (secolo XV).

Nei *Misteri*, in cui si univa il sacro al profano, lo spirito comico era incarnato nel Diavolo, canzonato e deriso. È l'antenato di Gaspare, di Beltramo, di Mefistofele! Quanto a Beltramo, egli figura già in un antico mistero. Hans Rosenblü e Folz scrissero parecchi di questi spettacoli carnevaleschi *(Fastnachtspiele)*; ad Ayrer sono invece dovuti i *Singspiele*, nella forma strofica, dettati in tedesco sopra melodie popolari.

La Kermesse degenerò poi nella *Festa dei pazzi*, nella *Festa degli Innocenti*, o dell'*Asino*, le quali si collegano alla tradizione dei saturnali pagani.

Nella *Festa dei pazzi* propriamente detta prendevano parte i chierici, i diaconi, i sacerdoti durante il tempo dei divini uffici dal Natale alla Epifania. Era anch'essa una sorta di rappresentazione. — Si creava un papa, o un vescovo, detto dei pazzi, e questo dava al popolo la benedizione papale, assistito da un clero licenzioso, mascherato nelle più strane fogge e che cantava e danzava nei modi più osceni.

Quest'uso fu da taluno posto in dubbio: tuttavia, noi, nella nostra infanzia, avemmo ad assistere più di una volta, nelle Romagne, non solo alla grande processione del Venerdì Santo, raffigurante la Passione e morte di Gesù, ma anche alla burlesca consacrazione del *papa dei pazzi*, che veniva portato in chiassoso trionfo per tutta la città. Ciò dominando ancora i pontefici di Roma, e cioè innanzi al risorgimento italiano.

Esistono documenti che in Francia, nel dì di Santo Stefano, cantavasi una *prosa dell'asino*, o dei *pazzi*, e nel giorno di San Giovanni Evangelista la *prosa del bue*. Il canto della così detta *prosa dell'asino* aveva per iscopo d'onorare l'umile quadrupede che aveva

assistito alla nascita del Cristo, e l'aveva portato sul dorso nella sua entrata in Gerusalemme. A Bauvais, l'asino era cavalcato da una giovinetta rappresentante la Vergine Maria, che stringeva al seno il bambino Gesù. Anche l' Inghilterra fu teatro di consimili aberrazioni.

Un codice del secolo XIII della biblioteca di Parigi *(Ufficium stultorum ad usum Metropoleos ac primatialis Ecclesiae Sennonensis)* reca la canzone dell'asino:

« *Orientis partibus*
*Adventavit asinus*
*Pulcher et fortissimus,*
*Sarcinis aptissimus*, etc. ».

Queste parole erano cantate dal popolo avanti il *Deus in adiutorium,* nella messa delle feste di Natale, su di una melodia conosciuta anche tra noi: è la pastorale del Natale.

Ogni strofa terminava coll'intercalare: " *Hez, sir Ane, hez, hez, kez* „.

Non mancava di singolarità pure la rappresentazione della *Vita di Gesù,* che faceva accorrere, nel secolo XIV, i parigini nei primi teatri stabili a pagamento eretti nell'antica Lutezia, e nella quale non solo si cantava ma s'intrecciavano pure danze, uso non smesso così tosto, al contrario di ciò che si potrebbe supporre.

In Italia sono ricordate le rappresentazioni dell'*Inferno* sul ponte della Carraia e le Laudi di Lorenzo il Magnifico, in Firenze; — verso la metà del secolo XV, Roma ebbe il dramma religioso la *Conversione di Paolo,* eseguito all'aperto sopra un carro teatrale a tre piani (come poi venne rappresentato l'*Orfeo* del Poliziano nel 1472): il superiore rappresentante il *cielo,* quello di mezzo la *terra* e l'inferiore l'*inferno:* così avevasi la contemporaneità di tre azioni.

In Inghilterra si iniziarono i *Misteri,* le *Moralità* e i *Miracoli* nel secolo XIII, e il pubblico, come a Parigi, non vi era ammesso che a pagamento

Il dramma religioso, nelle sue varietà, sulla fine del secolo XV, e per buon tratto del successivo, era andato sempre più decadendo in Italia, sì da perdere il suo antico prestigio.

Gli spettacoli di cui sin qui si è parlato dovevanò, per legge d'evoluzione, trasformarsi, cedere il campo a nuove manifestazioni artistiche.

Il rinnovamento venne determinato non solo da ragioni intrinseche all'arte, quali il progresso della poesia e della musica, ma anche da cause estrinseche, e cioè politiche e religiose.

Le riunioni del popolo non andavano a grado ai principi della Rinascenza, e molto meno erano da essi favorite; — il clero, dal canto suo, le avversava per allontanare le accuse che i Riformisti scagliavano contro i costumi dei cattolici, costumi lesivi il decoro del tempio divino e la santità della religione.

Grande impulso fu quello della Riforma al pensiero, alla morale ed alla civiltà d'Europa; e l'oratorio è appunto dovuto a questo risveglio, come l'opera è dovuta invece alla voga ripresa dall'ellenismo sulla fine del XVI secolo.

La decadenza delle sacre rappresentazioni venne affrettata anche dall'essere divenute privilegio dell'alta società, allorchè furono accolte nei palazzi magnatizi, non restando, in conseguenza, al popolo che il magro piacere di udirne a decantare lo sfarzo degli arredi scenici e le maraviglie della esecuzione vocale e strumentale!

Tutte le forze di mente dei cattolici intanto si spiegavano per opporre un'argine all'invadente protestantismo; l'Europa fu tosto in armi, le stragi portarono il terrore, e, ai tempi di Caterina De' Medici, il famoso eccidio della notte di San Bartolomeo soffocò i conati degli Ugonotti e dei Calvinisti nel sangue. Roma, fiutato il pericolo che le sovrastava, fu pronta alla riforma indetta dal Concilio di Trento.

Un uomo di genio — San Filippo Neri (Firenze, 1515 — Roma, 1595) — s'avvide che era venuto il mo-

mento di rialzare il dramma religioso, sceso all'infimo grado e quasi interamente abbandonato: egli volle conciliare il diletto colla moralità, e colla divisa:

« *Rallegratevi, ma non peccate* ».

rivolgeva gli animi al cielo e agli ideali iridiscenti della Fede.

Le riunioni dei devoti erano tenute in Roma nella sala delle orazioni *(oratorio)*, vicino alla chiesa di San Gerolamo della Carità (1558): onde il nome di *Oratorio*.
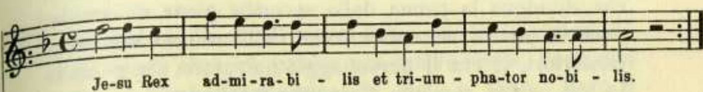
Il Neri dapprima si limitava a spiegare la storia sacra, ma, per accrescere nell'uditorio il sentimento della cristiana pietà, interpolò ne' suoi commenti evangelici svariati canti a più voci, la cui musica, nei primi tempi, era opera di Animuccia, suo concittadino.

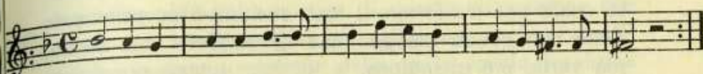
E il Neri non avrebbe potuto commettere l'ufficio a migliore ingegno, poichè l'Animuccia, come Costanzo Festa, fu tra quei pochi che, innanzi al Palestrina (del quale fu il predecessore nella Cappella Vaticana), e sotto l'influenza delle idee rinnovatrici, promosse indirettamente dalla Riforma di Lutero e direttamente dal Concilio di Trento, seppero ispirarsi al concetto della parola presa a musicare, a differenza dei Fiamminghi le cui elucubrate ed artificiose polifonie erano troppo spesso indipendenti dal testo letterario. L'Animuccia compose per l'Oratorio *Laudi* ed *Inni* a parecchie voci, pubblicati nel 1570, e cioè un anno prima della sua morte.

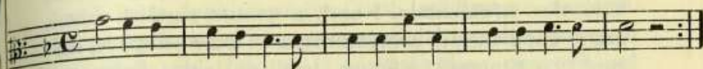
Il Palestrina, Giovanni Maria Nanini, Francesco Soto (1534-1619), Luca Marenzio (1540-1599) ed altri continuarono ad arricchire colle loro ispirazioni la musica destinata all'oratorio di San Filippo Neri.
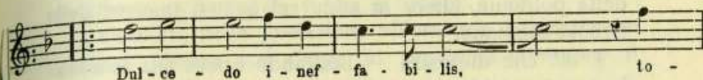
Il Neri scrisse parecchi drammi religiosi nella forma più semplice. Si cita di lui il dramma *Tobia e l'Angelo*. Nella Biblioteca di Proske, in Regensburgo, si conservano composizioni del Palestrina e di altri maestri romani, scritte appunto per la nuova e pia istituzione.
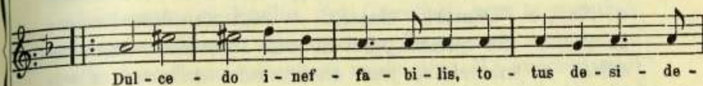
## LAUDE SPIRITUALE DI PALESTRINA.
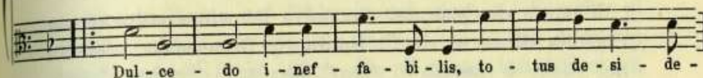


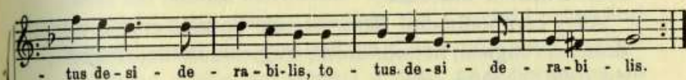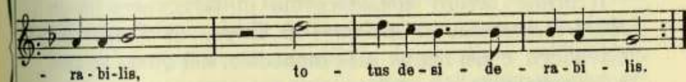






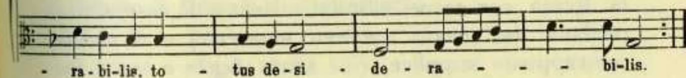










L'indole estetica dell'oratorio — considerato nella sua essenza — è già manifesta nelle produzioni letterarie e musicali di Neri ed Animuccia. I soggetti sono tolti dalla Bibbia, o dalle leggende dei santi; la sola *predica*, che divideva la prima dalla seconda parte di quei lavori, fu poscia omessa. Come nell'oratorio dei tempi posteriori, vi era il personaggio narratore, che porgeva le sue parole con una *Salmodia* (recitativo salmodico), la quale per trasformarsi nel recitativo propriamente detto non aveva bisogno che di rendersi più mossa, più varia, più melodiosa, e di un accompagnamento armonico strumentale. I cori, a quattro parti (di solito), erano dapprincipio componimenti in istile semplice, canzoni con ritornelli, e sopra testi di Inni e Salmi, ma in progresso di tempo vestirono le splendide forme della polifonia, allora in auge coi grandi maestri della Scuola Romana.

E ciò che dimostra — limitandoci però alla sola idea ispiratrice del lavoro — l'analogia esistente fra le *Laudi* di Neri e l'Oratorio classico, è segnatamente l'essere sì quella che questo privi di una *rappresentazione visibile*, o materiale, pur costituendo un'*opera d'arte drammatica*.

Il nome di Oratorio s'incontra la prima volta in una raccolta di versi di F. Balducci, francescano, defunto nel 1645; e perciò il *Sant'Alessio*, di Stefano Landi, (morto nel 1640), stampato a Roma nel 1638, è qualificato *dramma musicale*.

Altri componimenti della stessa specie erano detti drammi religiosi, melodrammi, tragicommedie, tragedie, dialoghi, cantate, ecc.

Il primo lavoro considerevole in tal genere fu la *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, di Emilio dei Cavalieri: è nel nuovo stile monodico, del quale questo compositore fu uno dei primi creatori; venne eseguito in Roma con scene, costumi e danze. È costituito di recitativi (sul *basso continuo numerato*) e di cori (in contrappunto semplice, cioè senza *fughe* e senza *imitazioni*). Aveva due orchestre: l'una, visibile, pei cori,

le danze e gl'intermezzi; l'altra, invisibile, pei personaggi: si discostava perciò dal concetto vero e puramente spirituale dell'oratorio — quale questa forma d'arte dev'essere intesa — perchè aveva una rappresentazione materiale.

Secondo il Doni *(Trattato della musica scenica)*, fu il Cavalieri che pel primo, nei nuovi tempi, vestì con note un'azione drammatica da cima a fondo. Però il Doni non vide nella musica di questo riformatore che *ariette con molti artifizi di ripetizioni, echi e simili,* mentre la forma musicale della nuova scuola fiorentina era lo stile detto *recitativo,* così nobilmente *parlante.* Ma i lavori che ci sono pervenuti del Cavalieri provano ben altro: egli instituì la *declamazione musicale* sul *continuus.* È perciò il creatore di un elemento estetico di grande importanza, e che ci rimase.

Il Guidotti, nella prefazione all'oratorio *Rappresentazione di Anima e di Corpo,* lo proclama inventore di un nuovo stile, e non a torto.

L'oratorio di Emilio dei Cavalieri non è postumo, come si credè sino a poco tempo fa: quando venne rappresentato, il suo autore era ancor vivo. Il Cavalieri morì l'11 marzo 1602, mentre il suo lavoro capitale vide la luce in Roma nel febbraio del 1600, e l'*Euridice* di Peri e Caccini non apparve che nel novembre di quello stesso anno. È vero però che il canto monodico era già stato anteriormente ritrovato dal Galilei (Vincenzo, padre del famoso astronomo) e dal Corsi, e che giàappariscono nelle *Nuove musiche* del Caccini i primi fiori della musa del *bel canto* italiano. Che lo stile del Cavalieri non fosse quello dei cantori a liuto, nè il fiorentino, lo prova il seguente brano del sopracitato oratorio: una invocazione in cui la declamazione non manca di vigore, e, pel tempo in cui fu scritta, di prestigio sull'uditore, benchè, per vero, sia assai lontana dalla invocazione del *Roberto il Diavolo* di Meyerbeer!

Dalla Rappresentazione di ANIMA e di CORPO.

U - sci - te de la fos - - sa
ce - ne - ri spar-se ed os - sa. Sor - - ge - - te!
L'a - ni-me an co - ra Pren-de-te, i cor- pi or o - ra
ecc.

Emilio dei Cavalieri.

Come si rende evidente da quanto precede, l'oratorio, colle sue forme musicali (quali erano sulla fine del secolo XVI), è un portato dell'arte italiana, non altrimenti di altre specie di componimenti, così nella musica puramente strumentale come nella vocale e strumentale disposate tra loro.

Sui primordi, questa forma d'arte si valeva del concorso delle arti sorelle, perchè musicalmente non era abbastanza varia, ricca, interessante da fermare l'at-

tenzione dell'uditorio, e fu per questa ragione che si ricorse alla rappresentazione materiale sul palcoscenico; epperò l'oratorio in allora non differiva, o ben poco, dall'opera, salvo pel soggetto, che era necessariamente sacro.

Opera ed oratorio nacquero e si svilupparono contemporaneamente; ma questo, a differenza di quella, a cagione della austerità del soggetto, ritenne lo stile *fugato, polifonico*, ripudiato dal dramma profano, e non isprezzò le forme varie e geniali dell'opera: arie, duetti, assoli con cori, cori lirici e cori drammatici; — e quando la melodia — il canto *a solo* — si illeggiadrì, prese ampio svolgimento e carattere patetico, la sacra rappresentazione acquistò un nuovo elemento, notevole per varietà, eleganza, espressione e per ogni altro nobile attraimento del senso uditivo, donde la mozione degli affetti, la elevazione del pensiero e la magica visione del bello (1).

L'oratorio, che non potè, come si disse, emanciparsi dallo spettacolo visibile sino a tanto che la musica vi era limitata e superficiale, se ne dispensò non appena questa accrebbe la sua importanza e il suo splendore di elaborazione tecnica e di concezione ideale.

(1) Il madrigale, che costituiva il coro delle rappresentazioni, concorse a dar vita alla monodia, *o canto a solo*, allorchè s'incominciò a cantare *la sola voce superiore* del componimento polifonico — o talvolta quella di mezzo, — affidando le altre parti agli strumenti a pizzico (Liuti, Chitarroni, Tiorbe) o a quelli poliplettrici (Organo, Clavicembalo).

In questo stile, come vedremo parlando dell'opera, cantarono Caccini, Peri, Palantrotti, la Archilei, Galfreducci ed altri, i quali si piacevano, inoltre, di rifiorire a loro talento la cantilena del madrigale; ma questa, per essere legata alle combinazioni contrappuntistiche, non poteva certamente avere la bellezza e il carattere espressivo di una cantilena liberamente creata, e sotto la quale il compositore intesse un accompagnamento armonico acconcio a darle pieno risalto. Tuttavia questa fu una delle fonti della melodia, di quella melodia che — nata tra il popolo e sviluppata e idealizzata dai musicisti di professione — doveva essere l'anima dell'oratorio, dell'opera, della cantata e della musica strumentale. Le altre fonti del canto furono le melopee sacre (*Canto Gregoriano*), le *Laudi spirituali*, le *Canzonette italiane*, divote e profane, poscia le *Villanelle francesi*: i tedeschi ebbero i *Lieder*, che assai fecondarono la loro musica nazionale.

Giacomo Carissimi, il perfezionatore dello stile drammatico e del recitativo, il creatore della cantata di chiesa e di camera, il maestro cantore espressivo che mise le pietre fondamentali della musica moderna, aprì per l'oratorio un'epoca di rinnovazione e di progresso: egli stampò in questa nobilissima forma d'arte la profonda orma del suo genio. I suoi lavori constano di scene drammatiche con *recitativi, cori* (a quattro parti), *doppi cori, arie* (1), *ariosi:* abolito ogni apparato scenico. Questa nuova creazione andava distinta per la bellezza della forma, la purezza dello stile e pel felice impiego delle voci, onde la sua potenza emotiva. Carissimi creò il *coro drammatico,* quello cioè esprimente i sentimenti ond'è agitata l'anima umana: il suo non è il coro freddo del madrigale, ma il coro dei drammaturgi musicali, pieno di vita e acceso dal fuoco della passione.

Ben tredici oratorî sono dovuti a questo innovatore, fra i quali *Il Giudizio di Salomone, Baldassare, Giona, Il Giudizio finale e Jefte* meritano il primato.

In Carissimi l'elemento *epico-lirico* è già predominante. Il testo dei suoi lavori è latino, ed i soggetti sono tolti dalla storia sacra; i personaggi cantano in forma d'aria; il coro spesso interrompe i canti ad *a solo,* e chiudono solennemente il componimento. Il grande maestro romano lasciò lavori insigni, studiati non indarno da Haendel, e formò allievi famosi, quali Alessandro Scarlatti, Bassani, Cesti, Kerl, Bernhard, Krieger, Charpentier ed altri.

Nel secolo del Palestrina, la musica non tiensi più paga di essere un organismo contrappuntistico, essa già mira a farsi signora del pensiero e interprete degli affetti: l'ideale di un Dio, del Dio Redentore, era in cima alla mente degli artisti, e questo sommo Principio ispirò tutta un'epoca d'arte. La musica che sgorga dalle

(1) È notabilissima nel *Giona* l'aria di Giovanni « *Ben ti riconosco, o Signore, Dio mio!* », ampia, melodica, espressiva al sommo; che dire poi del « *Plorate omnes virginem* » nella *Figlia di Jephte?* Un vero tratto di genio! Lo si può leggere nella *Musurgia* del Kircher e nella pubblicazione del Chrysander, Bergedorf, 1869.

nostre intime fibre doveva portar seco questo profondo sentimento, ed estrinsecò il *pathos* religioso, una fiamma d'Amore la penetrò e l'accese di vita pura e santa. L'avvento dell'opera ebbe a principio espressivo non più l'Amore delle cose spirituali, ma terrene. L'arte perdè i veli del misticismo, scese dalle regioni della pace e dell'infinito, — così ben adombrate nella tonalità e nel ritmo della melopea sacra e nelle forme indefinite della polifonia chiesastica, — venne in mezzo al mondo degli uomini e si fece interprete battagliera delle loro passioni.

Alessandro Stradella incarna questa fase dell'arte nostra, come lo dimostra la sua musica, così palpitante di vita ed eccitatrice di sentimenti: egli appartiene al periodo artistico che sapeva unire alla dolcezza carezzevole della melodia la eleganza del contrappunto e dell'armonia. E fu appunto per la squisitezza del suo canto che lo Stradella venne salutato dai contemporanei l'*Apollo della musica,* iperbole che vale a dar idea del valore del maestro.

Già allo Stradella s'apre un vasto orizzonte in cui si svolge, muove ed agita la vita dell'idea musicale: egli non si limita alle forme strumentali de' suoi antecessori, ma nella *ouverture* — o, come dicevasi allora, *sinfonia* — egli concatena tre *tempi,* o parti distinte: vi accoglie lo stile *fugato,* che mai più doveva scompagnarsi dal grande stile dei massimi compositori d'oratorî.

Il coro assume con lo Stradella quella entità estetica ch'esso deve avere nel dramma: è ora epico, ora lirico, ora pieno di contrasti, ed è trattato non solo nella forma polifonica ma anche in quella dialogica e nella fugata.

Forse in nessun altro lavoro dello Stradella sono evidenti i suoi attributi di compositore espressivo come nel *San Giovanni Battista,* eseguito nel tempio di San Giovanni Laterano, in Roma, nel 1676. È questo un oratorio di grande importanza per la storia della musica, poichè esso precede di parecchi anni la comparsa dei lavori congeneri di Alessandro Scarlatti.

Lo Stradella, è superfluo dirlo, impiega le forme del

*recitativo*, dell'*aria*, del *duetto* e del *terzetto*, tutte in voga al suo tempo, ma da lui trattate con nuovi intendimenti. Un'aria del *San Giovanni Battista* è accompagnata da quattro voci indipendenti.

Il Padre Martini, nel suo *Esemplare, ossia Saggio fondamentale pratico di Contrappunto sopra il Canto Fermo*, illustra un duetto per Soprano e Basso, sul *Continuus*, del *San Giovanni Battista* di Stradella, " uomo, come si esprime il Martini, di gran grido nel secolo passato ". Riportiamo le prime misure di questo duetto, così ingegnosamente elaborato nella sua classica semplicità.

(1ª idea melodica)

Nel se - ren de' tuoi con -

(1ª idea melodica. Imitazione per moto contrario.

Nel se- ren de' tuoi con- ten-ti, nel se -

Continuus.

ten-ti, nel se - ren de' tuoi con-ten - - ti

(2ª idea mel.ª)

ren de' tuoi con- ten - - - - - ti da più ven-ti

(2a idea melodica)

da più ven-ti com-bat-tu - ta è la mia na -

com-bat-tu - - ta è la mia na - - ve, da più ven-ti

- ve, è da più ven - ti

com - bat - tu - ta è la mia etc.

Con i compositori cantanti della seconda metà del secolo XVII, l'oratorio acquistò sempre nuova venustà: la melodia si perfezionò sempre più, e mentre questa rifluiva dalle fibre commosse, si atteggiava a bella chiarezza di linee e a quella euritmia che ne forma l'intima natura.

Fu vero peccato che il fondatore della scuola di canto bolognese, Antonio Pistocchi (Palermo 1659), non seguisse nella musica corale e strumentale i suoi preces-

sori, poichè, mercè la sua forbitezza contrappuntistica e la purezza della sua melodia, egli avrebbe potuto lasciare all'arte solenni lavori.

Tuttavia la chiusa del suo oratorio " *Maria Vergine addolorata* „ preannuncia la varietà di colorito dell'arte moderna. Ciò che non troviamo nel Pistocchi lo abbiamo in Francesco Federici, un sacerdote che sacrificò con pari devozione tanto all'altare quanto all'arte, e che, pel modo onde comprese l'ufficio degli strumenti e seppe valersene va considerato un innovatore: egli già tratta il quartetto d'archi come i moderni: gli strumenti non raddoppiano più servilmente le voci, ma procedono indipendenti dalle parti di canto: è il concetto dell'arte dei nostri giorni. Liberamente svolte sono le sue arie, in ispecie quelle dell'oratorio *Caterina da Siena* (1676).

Ma se le forme della sua musica e gli elementi che egli mette in azione appartengono ai nuovi tempi della composizione musicale, il genere de' suoi oratorî richiama — con la personificazione di enti astratti — i misteri del medio evo.

La forma predominante di quel tempo — l'aria — ebbe, come fu già detto altrove, per opera di Alessandro Scarlatti la conosciutissima *condotta* col prammaticale *Da Capo*: è la forma adottata poi da tutti e dovunque: Bach, Haendel, Leo, Pergolesi e l'innumerevole coorte di compositori venuta dopo questi sommi non seppe rinunciarvi, essendo una forma imposta dalle leggi della logica musicale, se ragioni speciali non obblighino ad allontanarsi dal principio dell'unità assoluta.

Precedono le singole parti degli oratorî di Scarlatti delle *ouvertures* (dette al suo tempo *sinfonie*) in più *tempi*, e nel corso degli oratorî medesimi abbondano i recitativi, introducenti alle arie: vi ha pure qualche duetto e qualche brano a più di due voci. Il *coro* è invece abbandonato: perciò non vi ha più traccia della grave e severa forma originaria dell'oratorio.

Il *Sacrifizio d'Abramo* (1703), la *Sposa dei sacri cantici* (1710) e la *Vergine addolorata*, scritta tre anni prima

che Scarlarti morisse (cioè nel 1722), sono fra gli oratori più notevoli di questo compositore.

Nello Scarlatti persino l'argomento cessa — in alcuni lavori — d'essere sacro per divenire amatorio! È superfluo osservare che in questi casi l'*oratorio* non esiste più: trattasi puramente di *opere* senza *decorazioni* e senza *costumi*, poichè la denominazione di *oratorio profano* non si concilia con l'origine sacra di questa eccelsa manifestazione d'arte.

Sceverata la quistione estetica dell'essenza dell'oratorio, opera d'arte che ha di mira, più che la ricreazione, l'edificazione dello spirito, e che vuole argomenti sacri, biblici, leggende sacre e non soggetti che richiamino argomenti mondani, resta il fatto che lo Scarlatti getta — con la sua musica — come un ponte fra la grandezza della Scuola Romana e l'arte del XVIII secolo. Con lo Scarlatti l'espressione patetica del Carissimi si fa più intensa, l'orchestra non è più materialità fonica, ma si trasforma in elemento estetico dell'azione: è così che venne il *recitativo strumentale*, od *obbligato*, quello cioè che asseconda le peripezie del dramma.

Contemporaneamente al grande di Trapani, G. B. Pergolesi versa la piena affettuosa della sua anima elegiaca nel *San Guglielmo d'Aquitania*, ma egli morì troppo giovane per poter segnare il proprio nome sopra un oratorio poderoso e tale da sfidare quel giudice inesorabile che è il tempo. Questo, con la mano sua invisibile, pur quante corone usurpate non isfronda e a quante ingiustizie non ripara?

Della semplicità delle forme d'oratorio in Italia, nella prima metà del secolo XVIII, ci offrono saggi un Leonardo Leo e un Rinaldo da Capua. Spesso, assenza di *ouvertures* e di qualsiasi brano essenzialmente strumentale, *recitativi a secco, arie* col *Da capo* e dalla condotta tonale dei pezzi classici, strumentate con violini, viola e basso, brevi *cori imitati*: ecco l'oratorio di quel tempo! Come si vede, i mezzi tecnici erano veramente meschini.

Pure la pressochè assoluta nudità della melodia italiana di allora ne riporta col pensiero al *melos* dell'arte

greca. Quando più florida era l'arte dei grandi tragèdi, al canto dei personaggi non si disposava che un modesto accompagnamento (la *Krousis*) della cetra, di cui non rimasero che scarsi cenni teorici nella *eterofonia* di Platone e negli *Elementi Armonici* di Aristosseno. Come nell'oratorio di Metastasio e di Leo, nel dramma antico ciò che costituiva un'entità estetica era la recitazione melodica puramente monodica.

Senonchè, per noi, abituati alla polifonia più complicata, produce uno strano contrasto la potenzialità della melodia e la povertà dell'armonia nella musica degli autori italiani del principio del settecento, benchè scrupolosi osservatori dei numeri contrappuntistici.

*Larghetto.* *Violini primi.*

*a mezza voce.*

*Violini secondi.*

ecc.

Leo, *S. Elena al Calvario.*

È vero però che, all'entrare della voce, i primi violini, procedendo indipendentemente dalle altre parti, necessariamente rendono l'armonia completa.

p
Nel mi - rar quel sas - so a-ma - -
Violini primi
ecc.
Violini secondi
p
Viole coi Bassi
p Bassi.

L'aria di Macario, — nello stesso oratorio del Leo *S. Elena al Calvario,* — ha l'accompagnamento di due orchestre (I[a] sezione di violini primi e secondi, e II[a] sezione parimenti di violini primi e secondi; è in questa disposizione che consistono le due orchestre): l'accompagnamento è indipendente dal canto; procedimento questo delle due orchestre che potrebbe fornire un mezzo di varietà anche ai compositori odierni: il dialogare nobile e classico di due masse di strumenti ad arco, come in Leo, pinge alla fantasia qualcosa di peregrino, di vario, di maggiormente vitale che acquista anche un più alto prestigio perchè negletto nelle partiture dei maestri. Pergolesi amava il dialogare della duplice orchestra e ne otteneva imaginosi contrasti.

Poichè abbiamo toccato dell' oratorio *Sant' Elena al Calvario,* non vogliamo omettere di notare come in esso vi abbiano intenti descrittivi (aria di Brachiano): le parole " *Si scuoteranno i colli, — il monte tremerà, — ma sarà sempre stabile* „ sono rese con processi tecnici affatto servili, e cioè con *trilli* (dove è detto *tremerà*) e con note *tenute* (alla voce *stabile*). Cotali analogie non formeranno mai le gemme di alcun lavoro, per quanto dimostrino la buona intenzione del compositore di identificare la musica colla parola.

La prima parte dell'*Elena al Calvario* si chiude con un *laconismo* senza anteriori esempi. Il musicista scompare per lasciar padrone del campo unicamente il poeta delle parole.

Sant'Elena sta per muovere alla ricerca della Santa Croce e invita Eudossia, Eustazio, San Macario e San Brachiano a seguirla:

« *Venite, io già del cielo,*
*Chiaro nel nostro zelo,*
*Riconosco il favor. La sacra tomba,*
*Si cerchi e si discopra.*
*All'opra, anime elette!* »
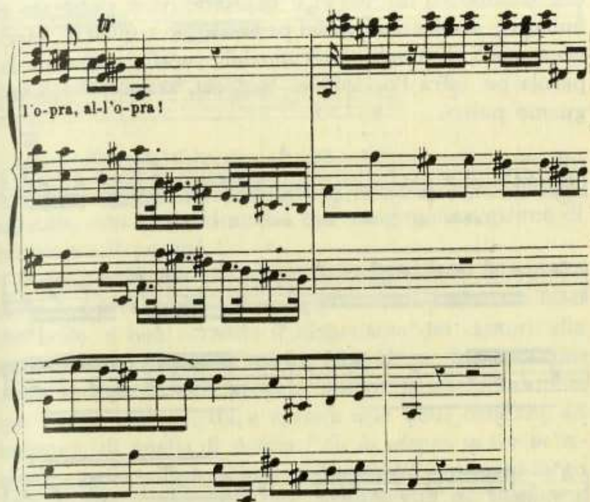
I circostanti non indugiano, esclamano tre volte:

« *All'opra!* »

e se ne vanno.

Questo *verismo* dimostra come il Leo facesse qui più conto delle ragioni del dramma che non dei diritti della musica.

La sa-cra tom-ba si cer-chi, si di-
sco-pra. Al-l'o-pra, a-ni-me e- - let - te! Al - l'o - pra, al -
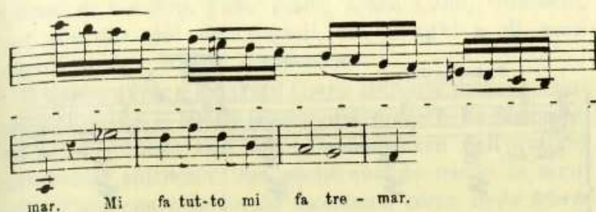



Nelle arie, invece, si lascia trasportare dalla sua ispirazione melodica, e qui riconosciamo il Leo rappresentante la genialità della scuola meridionale. La sua melodia scorre libera, sciolta dalle pastoie del basso continuo e vive della pura idealità poetica deí suoni. Il *recitativo obbligato* e l'*aria da capo* dimostrano nel Leo un perfezionatore delle forme di A. Scarlatti (1).

Con Rinaldo da Capua, – anch' egli, come il Leo, caro alla fama in quel fiorente periodo della musica melodica italiana, – ogni divario tra le forme dell'oratorio e quelle dell'opera sparisce interamente. Però nella *Visione d'Ezechiello*, di questo musicista (la cui vita avvolgesi in fitto buio), l'orchestra non si limita al

(1) L'oratorio *Sant'Elena al Calvario* di Leo, ha una breve *sinfonia* con violini, violetta, oboe, corni e bassi. Essa consta di un *primo tempo* (con un pensiero grandioso in *Sol*), di un *Larghetto cantabile* in *Do minore*, ($\frac{6}{8}$) e di un *Allegro con brio* in *Sol minore*.

solo quartetto d'archi: vi prendono parte, oltre due corni, due trombe ed un oboe: il quartetto vi è elaborato e imitativo dei sentimenti dei personaggi, i quali si piacciono però di lunghi, interminabili vocalizzi, quando la parola ne offra l'occasione. Sedecia, tenore, ha il seguente passo:

Tut-to mi fa tre - mar, tre - - - - - -




Sedici battute di continuo vocalizzo, e, per giunta, ripetute, con varianti anche più arzigogolate, prima di terminare il pezzo!

Pure, sacrificato che aveva il compositore alla moda cieca e pazza, sentiva il bisogno di ritemprarsi alle fonti del bello, e non curando il dispotismo dei cantori alla moda, e rivolgendo lo spirito alla Musa, lasciava talvolta sgorgare dalla propria anima la melodia nella sua forma più schietta, e creava arie della bellezza, ad esempio, di quella di Addia " *Se lo sdegno in cor m'accende* „ nella citata *Visione d'Ezechiello:* un canto largo squisitamente condotto, tutto spontaneità ed eleganza. Qui, una buona volta, nella strumentazione la viola si sveglia dal lungo letargo cui era stata per tanto tempo condannata, e acquista vita non solo come parte ausiliaria ma anche come parte *obbligata*. Ma, ahimè! quando meno il lettore se lo aspetterebbe, ecco irrompere inesorabile il vocalizzo: era un fenomeno endemico cui niuno sapeva sottrarsi!

Comunque sia, c'è movimento, eleganza di procedimenti e brio nelle partiture di Rinaldo da Capua, e se manca lo stile d'oratorio, c'è del buon materiale musicale, specie per un melodramma... giocoso! Che l'epigramma non offenda l'ombra venerata dell'obliato maestro capuano.

Rinaldo da Capua se non ebbe mente d'esteta elevato, ebbe molta fantasia musicale e fervida imaginativa orchestrale: i suoi brani *descrittivi, imitativi* e tanti altri suoi procedimenti metaforico-musicali prelusero alla composizione moderna; ad esempio, ecco come egli imitò (!) *le onde del mare* nell'oratorio dianzi citato.

Violini primi

p

Viol. sec.

Piano e cresc.

ecc.

La *Visione d'Ezechiello* termina con un terzetto di *bravura* e con la cadenza della *felicità!*

Così intendevasi l'oratorio in Italia durante i deliri del publico per l'opera gorgheggiata!

Mentre l'oratorio subiva fra noi la metamorfosi del suo decadimento, altrove esso correva sorti di gran lunga migliori.

Vivo fra gli ausburghesi l'amore per la musica, l'oratorio, l'opera, le feste teatrali, le cantate ebbero alla Corte Viennese un periodo sfolgorante: persino i sovrani, Carlo VI e Leopoldo I, non si sarebbero creduti abbastanza saldi e gloriosi sul loro trono se non avessero richiamata l'ammirazione dei loro sudditi mietendo allori nel campo musicale! Leopoldo I scrisse, fra altri lavori, il numero non disprezzabile di nove oratori!

Nel periodo viennese, cui susseguirono il tedesco delle *Passioni* e l'inglese dei drammi biblici, emergono

i nomi di Caldara, Fux, Ziani, Lotti, Conti, Iommelli, per non dire poi del Bertali, del Draghi e di tanti altri fecondi e stimati compositori.

Il Caldara (1671-1763) è il Giano Bifronte dell'oratorio: ora egli segue le forme teatrali dell'oratorio da concerto, ed ora si attiene alle forme più austere dell'oratorio puramente spirituale; ma anche quando non si fa scrupolo d'impiegare le forme mondane, come nella *Morte di S. Giovanni Battista* (1726), ha arie (col *Da Capo*) nobili, e i due cori finali, uno della prima e l'altro della seconda parte, sono imponenti: la *fuga* finale è di un lavoro mirabile.

Fra i suoi ventinove oratori, il *Cristo condannato* tiene il primo posto, riguardato dal lato estetico: esso è un oratorio veramente spirituale: belli i recitativi, eccellente la declamazione, ispirata la melodia, ricca l'armonia, magistrali i *fugati*. Un'aria del tenore è accompagnata, con bellissimo effetto, da una specie di corale. Lo stile vi è elevato, castigate le forme, importante la parte del coro. Evidentemente il Caldara risentì l'influenza della musica tedesca con vantaggio delle forme italiane, che se brillavano per la melodia diremo molto ossigenata, languivano invece per anemia armonica.

Del Caldara vanno pure menzionati gli oratori: la *Passione di Gesù Cristo,* il cui libretto è del Metastasio, la *Morte di Abele,* il *Gionata* e *Sedecia.*

Giovanni Giuseppe Fux (1660-1741) lasciò traccia di sè nella storia dell'oratorio col *Gesù rinnegato da S. Pietro,* Marco Antonio Ziani (1653-1715) col *Giudizio di Salomone* e la *Passione nell'orto* (1708), nei quali lavori piace la vivacità dei coloriti e dei ritmi; sono da ricordare pure Antonio Lotti (1667-1740) e il fiorentino Francesco Bartolomeo Conti (1682-1732): quest'ultimo per devozione e sentimento religioso superò i suoi precessori. E ciò, sotto un ordine di idee puramente ideale, religioso ed estetico ha grande valore, poichè devesi aver presente al pensiero che l'oratorio è un ramo dell'arte sacra: esso è nella musica — fu benissimo detto da altri — ciò che è la cattedrale nell'architettura.

La fama del Conti è raccomandata sopratutto al *Dio sul Sinai* e al *David.*

Fra gli italiani celebri nel periodo viennese si può anche citare il napoletano Giuseppe Porsile — morto a mezzo il secolo passato, autore di parecchi oratori di vaglia, tra cui il *Sacrifizio di Jefte,* — Giuseppe Madori, che col *Martirio di Sant Adriano* aveva ottenuto a Roma nel 1702 un successo delirante — e Nicola Iommelli (1714-1774), che mise in musica alcuni drammi sacri del Metastasio, citiamo l'*Isacco,* la *Betulia liberata* e la *Passione di Gesù Cristo.* Il suo stile è però mondano: è una musica carezzevole la sua e di pretto gusto italiano: nei suoi disegni melodici vi ha luce chiarissima, ritmo svariato, fine, elegante: insomma uno stile rigoglioso di vita, brillantemente *concertato* (vocale-strumentale) nelle arie, floride per ogni genere di *abbellimento;* notevoli i recitativi per la felice declamazione e per la orchestrazione geniale; copiosa e smagliante la inventiva anche nel campo della *pittura fonica.*

E una pagina che i migliori scrivono di rado è la *fuga* " *Quanto costa il tuo delitto* „: la musica qui ha veri attributi psichici: con un passo a *contrattempo,* Iommelli mira ad esprimere il dubbio, e vi riesce.

Ad onta delle belle eccezioni e splendide individualità, nell'oratorio italiano predomina lo stile da concerto. Checchè si possa dire, i connazionali di Peri e Caccini, creatori della monodia profana, sono poco religiosi e molto brillanti, mondani: hanno assai spesso qualcosa di sensuale, una sensibilità eccitatissima, specie i meridionali. È quistione etnica: ogni popolo sente secondo la sua natura, e l'arte rispecchia le sue facoltà.

Benchè nato nelle vicinanze di Amburgo, Giovanni Adolfo Hasse porta tutti i caratteri del compositore italiano. Di Porpora, — che fu, con lo Scarlatti, uno dei maestri di Hasse, — non possiamo dire se non che essere stato, nel canto vocalizzato insuperabile. Le voci erano per lui flauti e clarinetti; suo ideale: il *trillo!*

Nel tempo che l'oratorio andava perfezionandosi nella Penisola, il padre della musica tedesca — così venne

chiamato Enrico Schütz, — vestì di note musicali la *Passione*, soggetto trattato pure da altri compositori a lui anteriori. Lo Schütz introdusse nell'oratorio le forme, allora così nuove e così attraenti, della Scuola Veneziana, alla quale, come altrove fu detto, aveva formato la sua mente d'artista.

Lo stile dello Schütz è rigido ed alieno dalle grazie del nostro canto: è sopratutto austero, poco concede al senso, mira a dominare nelle regioni del pensiero, e in ciò vi ha già un tratto caratteristico essenziale della scuola tedesca. Questa assenza di soave unzione e di dolcezza è però tosto spiegata quando si ponga mente che l'illustre discepolo del grande Gabrieli scriveva durante la guerra dei trent'anni, nella quale si temprò così rudamente lo spirito dei luterani.

In una *Passione* di Giovanni Sebastiani, che creava i suoi lavori, come lo Schütz, sulla base del *còntinuus*, il narratore abbandona lo stile salmodiante per quello a *recitativo*. La *turba* — il popolo — è rappresentato da un coro a quattro parti. Un particolare: nei corali della *Passione* del Sebastiani è cantata la sola voce superiore, le altre parti sono eseguite sulle viole. È solo in fine del componimento che risuona un corale grandioso nella forma di quelli del Walther.

Un lavoro considerevole dei tempi del Sebastiani è l'*Agonia e la morte di Gesù*, di Reinhard Kaiser. G. S. Bach ebbe ad ispirarsi ai lavori di questo fecondissimo compositore, che tanto sentì le forme della musica drammatica del suo tempo.

Nei paesi tedeschi l'oratorio in genere era molto coltivato, e fra coloro che concorsero a popolarizzarlo sono da menzionare Federico Smelzer, direttore della musica strumentale di Leopoldo I, e Tobia Richter, autore della *Morte di Sant'Ermenegildo*, rappresentata un anno prima della nascita di Bach e di Haendel.

Sorto in Italia, coltivato in Francia e altrove, l'oratorio raggiunse la sua forma più grandiosa, solenne, tipica in Germania con G. S. Bach, e in Inghilterra con G. F. Haendel: *le Passioni* del primo e i drammi sacri del secondo

resteranno non solo come modelli insuperabili del genere, ma altresì come i più insigni monumenti dell'arte musicale. Bach fu il rivelatore di un ideale il più severo e nello stesso tempo il più antipopolare: Haendel fu grande, ma accessibile ad ogni intelligenza. Bach è, diremmo, un Nume, Haendel un eroe! Mistico l'uno e signore delle regioni del sublime, l'altro raggiante di luce, pieno di vita, vario e pronto ad accedere dall'arte tenue all'arte più elevata.

La *Passione secondo San Matteo* e il *Messia* sono i due poli dell'ideale dell'oratorio.

## § XVII.

## LA "PASSIONE SECONDO SAN MATTEO"

### DI G. S. BACH.

Soffermiamoci alquanto su questa creazione che è, per noi, la più gigantesca dell'arte musicale.

La *Passione secondo San Matteo* è la *sublimazione* della cerimonia del culto cristiano del Venerdì Santo, e in tale giorno, dell' anno 1729, essa risuonò per la prima volta nel tempio di San Tomaso in Lipsia, più sentita che compresa dall' uditorio d' allora, non così colto nella musica quale si mostrò quello di un secolo dopo, rimasto attonito alla prima riproduzione del colossale lavoro, diretta da Mendelssohn. La *Passione secondo San Matteo* era stata obliata per cento anni, causa l' immensa voga presa in Germania dalla musica italiana, dalla nostra opera e dai nostri cantanti.

Con G. S. Bach siamo nei domini dell' *ars severa,* e certo non tutti sono in grado di assorgere con lo spirito all'altezza delle sue concezioni; ma *Vielen gefallen ist schlimm* (*piacere a molti è male*), così scriveva Schiller, e così pensava Bach.

Bach consacrò tutta la sua mente e tutta la sua anima a questa *Passione,* perchè tal genere di lavoro poetico-musicale formava la delizia del popolo della Germania (1) ed era da lui sinceramente e profondamente sentito (2).

---

(1) Nell'Ober-Ammergau si eseguisce, dai contadini di Baviera, una *Passione* ogni dieci anni anche nell'età nostra.

(2) G. S. Bach scrisse parecchie *Passioni:* se ne menzionano cinque; sono edite: quella *secondo San Matteo* e quella *secondo San Giovanni;* una terza, *secondo San Luca*, trovasi autografa presso il signor Hauser, di Monaco. Prevale in questa il corale; evidente perciò la parte considerevole che veniva data da Bach al popolo.

E gli fu possibile creare un tanto miracolo d'arte, questo unico prodigio di ispirazione ad onta le parole dei pezzi lirici, dovute a Cristiano Federico Henrici (detto Picander (1700-1764), fossero degne dell'epoca antipoetica in cui vennero alla luce: ma ciò era solo concesso a un genio sommo. D'altra parte Bach, più che alle parole, s'ispirò al soggetto, il più commovente di quanti esistano. L'amore per questa sua *Passione* indusse Bach a rimaneggiarla pressochè interamente, perchè la divina visione s'incarnasse in una forma perfetta; in essa noi cogliamo il vero spirito del maestro; e gli ardimenti che vi si incontrano, e tali da far supporre talvolta a sviste di fattura, sono invece la fedele espressione delle intenzioni dell'autore.

Questa *Passione* è *la più drammatica* delle creazioni musicali, e in pari tempo la più *antiteatrale:* è il vero oratorio spoglio dell' elemento visibile, e tutt'affatto diverso dal dramma sacro: il suo scopo è l'edificazione dei fedeli: i casi dell' Eroe della Croce sono in tal modo rappresentati unicamente al nostro spirito, svegliando un'emozione estetica la più lontana dalle impressioni violenti del teatro, che è interamente dimenticato innanzi a questa immortale elegia.

Le parole in parte vennero tolte dai capitoli XXVI e XXVII del Vangelo (secondo San Matteo); è il testo dei corali e delle meditazioni che è del Picander.

Il testo del Vangelo è pieno di riflessioni fatte dalla Chiesa Cristiana per bocca di due cori: 1° le Figlie di Sionne; 2° i Fedeli. Il loro ufficio non manca di analogia con quello del coro nell'antica tragedia dei greci.

Le parole pronunciate dagli attori del dramma, non escluso l'Evangelista, che narra la storia, sono nella forma del *recitativo*.

Zelter fa le seguenti osservazioni: " L' orchestra — egli così scrive — è divisa in due cori: le Figlie di Sionne e i Fedeli; questi ultimi sono dispersi, le prime sono adunate per assistere al mistico dramma, e invitano i fratelli di fede a unirsi al loro dolore. Nell'intervallo di tempo che divide il canto di un coro dal susseguente,

si ode il corale, sì celebre, le cui parole racchiudono il mistero della Redenzione:

*(O Lamm Gottes unschuldig)*
(O, Agnello di Dio innocente).

Solo in questo punto incomincia la solennità. Il racconto di San Matteo è riprodotto testualmente, i personaggi del Vangelo parlano ciascuno con un carattere particolare; il coro interviene di tempo in tempo, e prende così parte alla cerimonia. Il coro del popolo (*turba*) rappresenta la legge, e la folla rivoluzionaria, intollerante, fanatica e crudele, mentre gli uomini di pace e d'amore, i discepoli di Gesù e i loro seguaci, si trovano sparsi qua e là in mezzo alla moltitudine. In numero esiguo, essi non ardiscono reagire, neppure allorchè s'avvedono che tutto è perduto, ma restano fedeli e seguono il loro Signore sino alla tomba, sperando nel trionfo della santa causa „.

Il lavoro esordisce prima della predica del sacerdote. Le due orchestre sono riunite: l'una *raddoppio* dell' altra; entrambe hanno per base il *continuo* e l'organo (1); in progresso, le due orchestre si atteggiano in modo diverso l'una dall'altra, e all'entrata delle voci (dapprima un unico coro a quattro parti in istile polifonico) un'orchestra tace e il coro delle Figlie di Sionne canta:

*Venite, o figlie, meco piangete...*
*Mirate!*

L'altro coro (i Fedeli) risponde, accompagnato dalla seconda orchestra:

*Chi?*

e il primo ripiglia:

*Lo Sposo!*
*Guardatelo!.....*

(1) In San Tomaso, a Lipsia, non eravi che un organo solo; l'altro vi sarà stato trasportato per l'occasione? — Altrove, come nella Tonhalle di Zurigo, non si impiega che un organo.

e il secondo:

*Come?*

e il primo:

*Come un agnello!*

Su queste parole Bach svolge un poema musico-drammatico a due cori e a due orchestre, che è una maraviglia e come contrappunto e come espressione, maraviglia che si fa anche maggiore, somma, allorchè sopra questo duplice elemento, vocale e strumentale, cento o duecento voci di soprani (fanciulli) intonano il corale:

*O Lamm Gottes unschuldig, am Stamm*
*des Kreuzes geschlachtet*, ecc.
(Oh, Agnello di Dio innocente, al tronco
della croce immolato, ecc.).

Il doppio coro, colla doppia orchestra di Bach, è il supremo ampliamento dei cori spezzati introdotti dal fiammingo Willaert in San Marco di Venezia quasi due secoli avanti, salvo la differenza del genere: chiesastico nell'antico fonurgo, drammatico nel moderno.

Non si cessa d'ammirare la stupenda bellezza e l'alta idealità del corale, all'unisono, dei fanciulli soprani.

È un canto che sembra scendere dal cielo a magnificare l'immenso sacrificio del Figlio di Dio per la redenzione dell'uomo: l'inno dell'infinito amore s'alza su ali d'Angelo oltre le meste armonie del finito.

Felice l'idea di armonizzare i recitativi di Gesù Cristo con gli accordi dei violini, che lo accompagnano, — come divina aureola, — durante l'intero dramma, e cioè sino al momento in cui il Martire esclama:

*Eli! Eli! lama asabthani!*
(Padre, perchè m'avete abbandonato!).

Qui lo splendore del Dio immortale fugge dall'Uomo, che esala il suo spirito. — L'Evangelista (tenore) narratore dei fatti della Passione di Cristo, nel suo canto non è accompagnato che da un modesto clavicembalo

e dal basso continuo. L'estetica di Bach è altrettanto illuminata quanto grande, e senza vane ostentazioni.

Dopo il primo recitativo di Gesù, colle parole: *Voi sapete che fra dieci giorni sarà Pasqua, e il Figliuolo dell'Uomo verrà consegnato per essere crocifisso,* segue un corale a quattro parti, ciascuna accompagnata da uno strumento:

(Col Soprano;
Violino 1,
Flauti traversi, Oboi;
Coll'Alto;
Violino secondo;
Col Tenore;
Viola;
Col Basso:
Organo e Continuo).

In questo corale è chiesto quale colpa gravi su Lui da infliggergli la crudele condanna!

L'Evangelista narra come nel palazzo di Caifas si tenesse consiglio sul modo d'impossessarsi di Cristo e di condurlo al patibolo. Si pensò ricorrere all'astuzia, al tradimento.

È poscia narrato come una donna versasse sul capo di Gesù — in casa del lebbroso Simone, in Betania — preziosi balsami e profumasse d'unguenti odorosi i piedi del Salvatore e li asciugasse coi propri capelli (1), e come i discepoli mormorassero perchè quell'unguento si sarebbe potuto vendere per poi distribuire il danaro ricavato ai poveri; ma Gesù li ammonisce col dir loro che l'atto pio sarà rammentato dovunque si predicherà il Vangelo.

E qui si presenta un patetico recitativo misurato e accompagnato da una forma che sta tra il recitativo detto

(1) Chi fosse quella donna non è certo. Matteo e Marco dicono semplicemente: una donna; Giovanni la chiama Maria; Luca la dice una peccatrice. Ma è da notare che, in ebraico, la parola peccatrice non aveva unicamente il significato moderno. Bach vide in essa la Maddalena (Maria di Magdala) purificata dal pentimento e redenta dal suo amore per Gesù Cristo.

*secco* e l'aria (assolo del contralto): *Du lieber Heiland Du,* ecc.

*O tu, amato mio Salvatore,*
*mentre i tuoi discepoli follemente disputano*
*perchè questa pia donna*
*con gli unguenti il tuo corpo*
*al sepolcro volle comporre,*
*permetti, o Signore, in quest'ora,*
*che coi flutti delle mie lagrime*
*io innondi il tuo capo.*

Bach evidentemente aveva in pensiero il personaggio della Maddalena non solo qui, ma in ogni altro pezzo del contralto. Il recitativo misurato sulle parole sopra citate, accompagnato da un lieve murmure di due flauti traversi, e l'aria *Buss und Reu,* ecc., sono improntati da mestizia sì profonda, sì appassionata, che ben si appropria alla grande Penitente.

*Il sincero ravvedimento e pentimento squarcia a mezzo il cuore dei peccatori. — Che le stille delle mie lacrime ti sieno gradito farmaco, o mio buon Gesù!*

Il musicista apprenda da questa pagina, splendente di purissima luce, il segreto artistico d'esprimere il dolore; impari a condurre la melodia passando da una frase ad un'altra la più inattesa, ma spontanea, voluta e congiunta alla prima da vincoli organici e sentimentali; la strumentazione — tutta una magia di contrappunto e di colori — emana come un misterioso effluvio di soavità che, compenetrata al canto, pervade intera l'anima nostra.

Poi, la narrazione del tradimento di Giuda, seguita da un'aria per soprano (*Blute nur,* ecc.), in cui è espresso al vivo un dolore immenso; pur essa è un capolavoro nel grande capolavoro.

*Sanguina tu, o cuore amato!*
*Ah, un figlio che tu allevasti,*
*che dal tuo seno fu nudrito,*
*minaccia assassinare chi lo crebbe,*
*essendo egli diventato una vipera.*
*Sanguina tu, oh amato cuore!*

La scena in cui Cristo cena per l'ultima volta coi discepoli, rammenta, in certa guisa, l'agape dei cavalieri del San Graal nel *Parsifal:* però con questa differenza notabile, che Bach ci presenta Cristo che istruisce famigliarmente i suoi discepoli, e loro raccomanda di conservare per sempre la comunione fraterna, simboleggiata dalla divisione del pane e del vino – il corpo e il sangue, – mentre Wagner ci trasporta assolutamente nelle regioni più elevate del sovrannaturale.

Creazione stupenda l'intera scena del giardino degli Olivi:

*Oh Schmerz!*
(Oh, dolore!)

**Le Figlie di Sionne** (recitativo)

*O strazio! qui sussulta il dilaniato core.*
*Come egli è affranto!*
*Come il suo volto è pallido!*

**Coro dei Fedeli**

*Quale la causa di questi martirî?*

**Le Figlie di Sionne**

*Il Giudice lo traduce in giudizio, dove non v'ha*
*più nè conforto, nè aiuto.*

**I Fedeli**

*Ah, sono i miei peccati che ti hanno colpito!*

**Le Figlie di Sionne**

*Egli soffre tutte le pene dell'inferno:*
*Egli sconta i falli altrui!*

**I Fedeli**

*Io, o Signore Gesù, merito le pene che ti si infliggono!*

**Le Figlie di Sionne**

*Ah, potesse l'amor mio calmare, o mio Salvatore, il tuo terrore e sgomento. Come volentieri io soffrirei in vece tua.*

Questo dialogo tra la voce di tenore (interprete dei sentimenti delle Figlie di Sionne), che canta nella forma del recitativo misurato, mentre i flauti e gli oboi mandano accenti lamentevoli, e il coro dei Fedeli a quattro parti reali, nello stile melo-armonico del Corale Luterano, è di una espressione sommamente penetrante e di bellezza senza pari.

L'arte moderna nulla vanta di più estetico e nuovo. Bach escogitò quanto il mondo dell'armonia ha di più segreto.

L'arte che oggi presume essere nuova è subito compresa non appena siasi gettato uno sguardo sulle pagine dell'immortale di Eisenach.
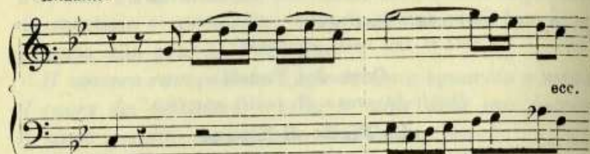
L'aria del tenore (Evangelista):

*Voglio vegliare accanto al mio Gesù*

colla risposta del coro:

*Così si assopiranno i nostri peccati*

ne fa ascendere a nuovo cielo nell'empireo di tante bellezze. Il tema, dapprima annunziato dall'oboe:




è poi modulato, con accento patetico, dalla voce umana.

Nella ripresa, questa melodia, così soave, s'arresta sulla *dominante,* trasfondendo nell'animo dell'uditore un senso indefinito, mistico.

Il pezzo è poi compiuto dall'oboe, interprete della mesta situazione del dramma.

Il *decrescendo* melodico di questa pagina riproduce con *realismo ideale* — come fu detto da un egregio scrittore — il cadere nel sonno dei Fedeli, non altrimenti degli Apostoli nella grande notte d'agonia.

Quanto mai bello e nuovo lo squarcio (recitativo misurato ed aria) della rassegnazione del Redentore!

*Gerne will ich mich bequemen*, ecc.
(Di buon grado m'arrendo, ecc.).

Stile di sublime semplicità: è — come altri pezzi precedenti — nella forma dell'aria *Da Capo* dello Scarlatti, del Pergolesi, del Marcello, di Haendel.

Al bacio di Giuda succede uno degli episodî più imponenti della sacra epopea: quello in cui Gesù è preso e legato dai Giudei. Le lamentazioni delle Figlie di Sionne e dei Fedeli, le grida: ***Lasciatelo, arrestatevi, non lo legate,*** sono rese con accenti possentemente toccanti: il canto del soprano e del contralto, uniti in contrappunto idealizzato e melodico, mentre il coro ripete il

*Lasst ihn, haltet, bindet nicht!*

è di una espressione sentimentale profondissima; l'orchestra intanto spiega e svolge una elaborazione piena di movimento e di vita: essa pure innalza lamenti sulle note degli oboi e dei flauti, mentre gli archi — senza violoncelli e senza bassi — esprimono la grande agitazione di questa scena. La seconda orchestra e il rispettivo coro intervengono, di tratto in tratto, per ripetere: ***Lasst ihn, haltet, bindet nicht!*** Nulla di più vero, di più pittoresco e di più elevatamente artistico.

Questo duetto con coro potrebbesi dire forse la gemma della partizione, se tutto il lavoro non fosse una collana di inestimabili perle musicali.

I due cori e le due orchestre si riuniscono nel ***fugato*** imponente:

*Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden, ecc.*
Lampi e tuoni cessarono nelle nubi!...
Schiudi il tuo ignivomo abisso, o inferno,
e schiaccia, annienta, inghiotti,
con fulmineo impeto,
il falso, il traditore, il sangue assassino!

Quale potenza nella collisione dei due cori e delle due orchestre: negli animi e nel cielo una veemente tempesta, resa con grandezza michelangiolesca; ecco il genio! E più maravigliosa ancora come contrasto, non già come elaborazione, la tranquillità che di repente succede alle parole:

..... *den falschen Verräther, das mördrische Blüt.....*

sulle quali estinguesi il concitato, rapido e mai interrotto movimento del *continuo,* su cui si eleva la polifonica creazione.

Dopo tanto slancio del genio severo ed agitato di Bach, succede un recitativo nella pretta forma classica italiana. Era necessario che alla lunga tensione degli animi, alla complessa percezione della musica precedente seguisse un istante di riposo. D'altra parte, l'azione qui tramutasi in narrazione: e in quella calma si riconosce la sublime rassegnazione del Redentore. " *Veniste contro me, armata mano, come contro un assassino per arrestarmi* (così parla Gesù ai soldati). *Ma non era io quello che sedeva ogni giorno tra voi, che insegnava nel tempio, e voi non mi molestaste. Ma tutto ciò accadde, tutto si è compiuto secondo la Scrittura ed i Profeti* „.

A queste parole, narra l'Evangelista, i discepoli l'abbandonarono e fuggirono.

La prima parte si chiude con un corale figurato per coro semplice di soprani, contralti, tenori e bassi: quartetto d'archi, flauti traversi ed oboi d'amore con organo e *continuo;* il tema melodico (nel soprano) è di Claudio Goudimel:

*Oh, uomo, piangi il tuo grave peccato, pel quale Cristo lasciò il regno di suo Padre e venne in terra da una Vergine, candido e tenero: per noi egli nacque e volle essere il nostro intercessore; ai morti diè vita, ci liberò da ogni male, finchè s'avvicinò il giorno in cui egli fu per noi sacrificato; portò il peso delle nostre gravi colpe e fu crocifisso.*

Ecco il coro dell'antica tragedia Eschilèa, espressione cioè della coscienza universale, ma qui l'espressione è satura di quel sentimento profondo e doloroso che più distingue l'anima e la poesia dei moderni. Quanto alla elaborazione vocale e strumentale di questo corale figurato, la tradizione di Buxtheude e degli altri precursori di Bach perviene al *non plus ultra*, e riceve dal vigoroso genio di questo sommo la più alta consacrazione e la più splendida luce di bellezza religiosa ed artistica.

Nella seconda parte assistiamo al giudizio, alla condanna e morte di Gesù Cristo. I Fedeli e le Figlie di

Sionne piangono la sorte del Redentore: bello, pieno di tenerezza il grido:

*Ah! il mio agnello è fra gli artigli della tigre!*

e stupenda, come sempre, la polifonia fugata dell'insuperabile poeta dei suoni.

La scena del Pretorio, colla caratteristica musica della deposizione dei due falsi testimoni, è realista e viva come non avrebbero saputo imaginare neppure i veristi odierni.

Alle parole dei falsi testimoni, Gesù non oppone che il silenzio: ciò è detto in un recitativo presentato da Bach sotto due forme, l'una delle quali mira evidentemente a rendere più sensibile l'accompagnamento, grazie l'aggiunta degli accordi della viola da gamba. È manifesto che Bach volle richiamare tutta l'attenzione dell'uditore sopra parole che invitano l'uomo a cristiana rassegnazione e alla sublime virtù del perdono. Questo concetto è commentato nell'aria del tenore. Bach, pur scrivendo nello stile rifiorito del suo tempo, ha saputo essere drammatico ed espressivo, in ispecie nella bella cadenza colle parole:

*..... e che il buon Dio vendichi l'innocenza del mio cuore.*

Il gran dramma incalza, precipita, la folla inveisce contro Gesù, lo deride, lo insulta, lo percuote:

*Indovina tu, Cristo: chi sono coloro i quali ti percuotono?*

doppio coro con doppia orchestra, in cui sentesi il mormorare, la confusione, lo scherno e l'ira brutale della stolta folla: l'arte del secolo XVIII non ha tratto drammatico musicale più potente di questo: ispirazione e tecnica si innalzano a vertiginosa altezza; conosciute siffatte pagine, si spiega sempre più Riccardo Wagner, e resta dimostrato che con Bach la musica aveva già compiuta l'evoluzione che da taluni si attribuisce all'età nostra.

L'aria per contralto sulla rinnegazione di Pietro:

*Erbarme dich, mein Gott*
(Abbi pietà, mio Dio)

— con violino *solista* — è una lirica espansione di do-

lore sinceramente sentito, incarnata in una forma d'arte ideale in sommo grado e tutta propria di un genio inesauribile.

Giuda, pentito, restituisce i trenta denari, ed espia il proprio fallo col darsi la morte: ciò è detto in un recitativo dell' Evangelista. L'aria per basso, — con violino obbligato, di fattura classica, e cioè nello stile dei maestri italiani d'allora, e non ispoglia di vocalizzi, — è meditazione e invocazione ad un tempo.

L' interesse del dramma è vivissimo allorchè Pilato chiede alla folla quale dei due prigionieri abbia ad essere prosciolto: Cristo o Barabba. Il popolo ha pronta la risposta: *Barabba,* sopra un accordo di settima diminuita, senz'altro accompagnamento che l'organo e il *continuo.* La sentenza del popolo è ribadita dal doppio coro:

*Lass ihn Kreuzigen!*
(Lascialo crocifiggere)

Quando Pilato chiede ai furibondi:

*Qual'è la sua colpa?*

il soprano risponde, con accento toccante:

*Er hat uns Allen wohlgethan,* ecc.

(Egli beneficò noi tutti: egli rese la vista ai ciechi, risanò gli storpi e c'insegnò la parola di Dio).

La voce del soprano s'unisce intimamente a quella del flauto nell'aria

*Aus Liebe will mein Heiland sterben,* ecc.
(Per amore vuol morire il mio Salvatore, ecc).

così da costituire quasi un duetto, non essendo la melodia vocale trattata in istile diverso da quello della melodia strumentale. Da questa mesta e soave combinazione di suoni emana il sentimento di un'anima in preda alla desolazione, ma cristianamente rassegnata. Bach rimase insuperato in questa sorta di meditazioni. Il pezzo non ha altro accompagnamento che il flauto obbligato e due oboi di caccia. Notevole la ripresa, più feroce e più stridente, del coro di prima:

*Lascialo crocifiggere.*

Pilato, impotente a calmare la folla, ricorre alla famosa abluzione delle mani, e lascia la responsabilità della condanna di Cristo a chi lo vuole crocifisso.

*Sein Blut komme über uns und unsre Kinder!*
(Il suo sangue cada su noi e sui nostri figli!

risponde la folla ebrea. Questo coro è di un vigore pari alla espressione delle parole.

Il recitativo e l'aria del contralto, in *sol minore,* sono ispirazioni le più patetiche. La scena, col coro di scherno, allorchè Gesù è incoronato di spine, ammantato di porpora e donato dello scettro di canna, è pur essa resa al vero.

S'alza il corale, celebre, ispirato da un cantico di Hassler, che si ode cinque volte nel corso del lavoro e sempre diversamente armonizzato:

*O Haupt voll Blut, und Wunden!*
(O capo grondante sangue e coperto di ferite!

l'inno santo della umanità rigenerata.

Cristo s'incammina al Calvario: la meditazione (*aria*) per basso con accompagnamento di organo e *continuo,* colla viola da gamba *obbligata,* è prece e invocazione ispirata.

Bach non cessa mai di essere il sommo poeta della polifonia, e del suo magistero è splendida prova in ogni pagina, quasi può dirsi, di tal capolavoro, che è inoltre non solo il più insigne, ma a nostro avviso, anche il più grande di quanti ne conti l'arte musicale. I suoi *recitativi semplici,* per le *narrazioni;* i suoi *recitativi* con istrumenti e colla *Sprechmelodie,* pei tratti poetici; i suoi *corali* manifestanti i *sentimenti della comunità cristiana;* le sue *arie,* meditazioni di carattere puramente soggettivo, intimo, sulla *Passione del Redentore;* i grandi pezzi a doppio coro e a doppia orchestra sono altrettanti modelli in questi singoli stili, ai quali si ispirarono Wagner, Gounod, Rubinstein, Mendelssohn, tutti. Se nei gentili e appassionati poeti della melodia, nati nel paese dove "*fiorisce l'arancio* ", si hanno gli archetipi della più semplice forma di espressione musi-

cale, in Bach, all'opposto, si ha un'arte assai più complessa: il genio Ausonio s'alza su lieve ala nel mondo dell'ideale, il teutonico invece si libra su quella vigorosa dell'aquila: ma entrambi raggiungono la loro meta estetica e si dividono l'impero e la gloria dell'arte.

Uno di codesti squarci fortemente concepiti e stupendamente elaborati, e in cui il principio d'*imitazione* (ritmico-tonale) è realizzato tra due cori e tra due orchestre con *proposte e risposte,* ricordo degli artificî fiamminghi, illeggiadriti e colorati poi dal gusto dei contrappuntisti italiani di Roma e di Venezia, ci si presenta nel punto in cui i due cori, con piglio di scherno, sfidano il Grande Martire a liberarsi dal supplizio!

*Tu che abbatti il tempio di Dio, e lo riedifichi in tre giorni, soccorri ora a te stesso. Sei tu il figliuolo di Dio? ebbene, scendi dalla croce!*

E i sacerdoti e i savi a ribadire le parole del popolo:

*S'egli è il Re d'Israele, scenda dalla croce, e gli crederemo. Egli si è affidato in Dio, e Dio ora lo salvi, poichè egli disse: Io sono il figliuolo di Dio!*

Il recitativo del contralto, con oboi da caccia *obbligati,* gementi, e il pizzicato del violoncello insieme agli accordi del *continuo:*

*Ah Golgatha, unsel'ges Golgatha!*
(Oh, Golgota, sciagurato Golgota!)

esprime l'immenso dolore pel delitto consumato; anco una volta siamo condotti a riconoscere in questi recitativi con istrumenti le fonti delle ispirazioni del Wagner, nel suo stile più elevato.

Quanto commovente l'assolo:

*Sehet, Iesus hat die Hand, uns zu fassen ausgespannt.*
(Guardate! Gesù ha steso la mano per esortarci alla rassegnazione).

con le risposte del coro:

*Wohin?*
(Dove?)
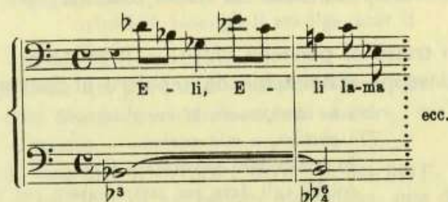
che sembrano aver ispirato a Gluck la famosa scena dell'Inferno (nell'*Orfeo*), nella quale tuona il terribile *No!*

In Bach l'arte saluta il creatore di quante forme ren-

dono ricca e grande la musica nelle sue molteplici manifestazioni organiche e nelle sue più sublimi concezioni estetiche.

Ed eccoci all'ultimo atto del dramma: Il Morente esclama nel supremo dolore:

*Eli, Eli, lama, asabthani?*
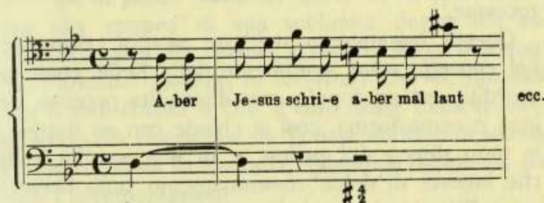



L' Evangelista traduce, con voce straziante:

*Dio mio, Dio mio, perchè m'avete abbandonato?*

Ed il coro grida, con selvaggia ironia, tutta propria della plebe cieca:

*Der rufet den Elias*
(Egli chiama Elia).

Poi Gesù manda un grido, e spira!




Non conosciamo dramma sì meraviglioso e sì commovente! Il dramma del grande riscatto ebbe un degno cantore!

Il cantico di Hassler fa ancora una sommessa comparsa: è l'ultimo corale della mesta epopea: l'umanità invoca l'aiuto di Dio! Questo iterato riapparire di un medesimo pensiero, può riguardarsi una sorta di *Leitmotiv* alla Wagner.

I mezzi spiegati da Bach per dipingere i prodigi che accompagnarono la morte del Redentore, sono semplicissimi: qualche rapida scala, ora ascendente, ora discendente, dei contrabassi, e un tremolo descrivono l'agitarsi della natura: a tale portento il coro prorompe nelle parole:

*Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen*
È vero, egli era il figliuolo di Dio!).

Un tratto di pennello unico! — Il mistero è rivelato! — Giuseppe d'Arimatea dà sepolcro al Salvatore:

*Mache dich, mein Herze rein.* ecc.
(Ti purifica, o mio cuore.....
Io stesso darò sepoltura a Gesù,
poichè egli deve per sempre avere per me
la sua dolce e desiata pace.....
Mondo, scostati, lascia passare Gesù).

Nel doppio coro successivo, vengono messe le guardie al sepolcro, affinchè la salma di Gesù non abbia ad essere involata.

Quanta grazia e schiettezza nel melodico:

*Mein Iesu, gute Nacht!*
(Mio Gesù, buona notte).

Il saluto della sera al Redentore è di una ingenuità toccante.

Questo monumento dell'arte severa, compenetrata nel concetto e nel sentimento della Fede, come aveva esordito con un doppio coro d'inaudita potenza, e come idea e come forma, così si chiude con un doppio coro in tutto degno del primo, e di una soavità religiosa che investe di dolce commovimento tutto l'essere nostro. Più che in ogni altra parte di questa *Passione* due volte divina: divina pel soggetto, divina per la sua artistica bellezza, nella elegia di chiusa si eleva un' affettuosità estasiante, incarnata in una forma di *melo-armonia* che si scosta interamente dalle altre forme della *Matthäus Passion:* il pianto della intera umanità desolata sul Santo Sepolcro doveva avere, ed ebbe, una espressione puramente melodica, poichè la melodia è aliena da ogni artificio, fluisce dal cuore e nel

cuore penetra immediatamente di quanti sentono il bello: l'armonia qui non è che un substrato psicologico.

A tanto lavoro ben ebbe ragione Bach di apporre, all'ultima pagina, le iniziali: S. D. G.

*Soli Deo Gloria!.*

Tale il gigantesco poema del massimo polifonista tedesco.

Meriterebbe qui pure uno studio l'*Oratorio del Natale (Weihnacht Oratorium)* dello stesso autore, ma ci fa difetto lo spazio.

Diremo solo che il lavoro è diviso in sei parti, e che trattasi di un ciclo di sei cantate da chiesa, una duplice trilogia (Bach precedè e superò Berlioz e Wagner nella concezione di una trilogia), composte per essere eseguite in sei diversi giorni: 1° *La veglia del Natale;* 2° *Il giorno di Natale;* 3° *L'indomani della festa;* 4° *La domenica seguente;* 5° *Il giorno dell'anno;* 6° *Il giorno dei re.* Di carattere arcaico assai spiccato, porta da cima a fondo l'impronta imponente che distingue i lavori di Bach. Fu scritto nel 1734, e cioè quando il genio del suo autore era in piena maturità. Sono da menzionare in mezzo alla epopea di una sublimità degna del suo *Cantor:* la *Veglia dei pastori*, il corale *Sorgi luce mattutina,* l'aria del pastore, la *berceuse: Dormi, fanciullo divino,* il coro *Gloria a Dio,* il coro finale della seconda parte, tutto ciò costituisce un poema idilliaco di soavità senza pari: divina la melodia, splendida l'armonia, pittoresca l'istrumentazione.

Però lo studio sulla *Passione secondo San Matteo,* crediamo, basti per far comprendere lo stile dell'Oratorio Bachiano, e la vera natura della più alta ed augusta forma dell'arte musicale.

## § XVIII.

## DALL'ORATORIO CLASSICO ALL'ORATORIO MODERNO

L'Oratorio Haendeliano. — Il *Messia*. — L'Oratorio-Opera e i virtuosi di canto. — Ristaurazione dell'Oratorio. — Haydn. — La *Creazione*. — Mozart. — Beethoven. — Mendelssohn e sue innovazioni. — L'*Elia* e il *Paulus*. — Berlioz e l'*Infanzia di Cristo*. — Liszt. — Il *Cristo* e la *Leggenda di Santa Elisabetta d'Ungheria*. — Il *Leitmotiv* Wagneriano nell'Oratorio. — Saint-Saëns. — Il *Diluvio*. — David e Gounod. — Le *Beatitudini*, di Franck. — *Un Requiem tedesco*, di Brahms. — I successori di Haendel in Inghilterra. — Riassunto dell'Oratorio. — Il *Parsifal* di Wagner.

Come Bach ebbe dei precursori in Germania, così ne ebbe pure Haendel in Inghilterra. Haendel non fu un fiore solitario in mezzo ad una landa deserta. L'artista che eccelle è il *riassunto* di un'epoca, è il *summum* di una civiltà estetica; in esso si riepilogano e concentrano innumeri talenti di un ordine secondario, che spariscono nella sua gloria: è come il capitano che assorbe la gloria dei suoi adepti.

Compositore tedesco, divenne originale pel suo lungo soggiorno a Londra, per la conoscenza fatta dei lavori della scuola inglese e per essersi nudrito del midollo britannico, poichè l'Inghilterra è nazione musicale quanto altra mai; d'altra parte la musica è nell'uomo, e dove esiste questo microcosmo, ivi esiste una musica. — Ma vi ha di più. Già prima di recarsi nella capitale inglese, Haendel aveva, — alla corte di Hannover, — informato il proprio stile a quello di Agostino Stefani (nato a Castelfranco Veneto nel 1655), un classico che univa alla profondità della scienza dei suoni l'eleganza del buon gusto. Dallo Stefani, — autore pur esso di oratori, — imparò l'arte di disporre le parti dei cori in modo da ottenere quelle armonie stupefacienti che formano uno dei principali attributi del maestro.

L'oratorio Haendeliano differisce da quello di Bach per la minore profondità soggettiva, pel minore misticismo, pur elevandosi ad un lirismo immaginoso, imponente, ad una grandiosità che domina il nostro essere come l'immensità del cielo in cui vaga e perdesi il nostro guardo. E a questa altezza ci trasporta il fecondo autore del *Messia*, del *Sansone*, dell'*Israele in Egitto* e di altri famosi lavori dalle forme massicce e colossali. Secondo i principî premessi allo svolgimento di questi studi estetici, Bach rispecchia i caratteri dell'arte *romantica*, Haendel quelli della *classica*: l'arte del primo ha per suo attributo il *sublime*, l'arte del secondo il *bello*, epperò se l'immortale di Eisenach è accessibile alle sole menti elette, il poderoso sassone lo è alla grande folla: di qui la sua maggiore popolarità.

Sopra tutti gli oratorî di Haendel, la critica pone il *Messia*, composto, si asserisce, nel breve spazio di ventiquattro giorni. È vero però che l'autore si valse per questo lavoro di parecchi pezzi scritti anteriormente, e taluni persino di soggetto amatorio (1), ma ciò non attenua menomamente la nostra maraviglia per un tanto prodigio e la nostra ammirazione per il gigantesco lavoro.

Il *Messia* si divide in tre parti: ha per soggetto la Redenzione, e si estende dalle profezie alla Risurrezione finale dell'umanità. Vasto e stupendo tema, degno della mente che lo concepì.

Ha una breve *ouverture:* un *fugato,* preceduto da un *grave.*

Un'*aria* annuncia il divino perdono: la melodia, scultoria, è anche più avvivata dalla fulgida luce che la irradia, e muove in noi un senso di conforto e di letizia; — ma Haendel non tarda a rendere il suo tributo alla moda del tempo, e il vocalizzo tosto rompe da viva e copiosa sorgente. — Il coro celebra la gloria di Dio,

(1) In Haendel non v'ha penuria di reminiscenze e talvolta, diciamolo pure, di plagi fatti a sè e ad altri compositori. Egli attinse pe' suoi oratorî, oltrechè alla sua musica vocale, alle sue *fughe* per arpicordo ed a motivi e pezzi interi di Stradella, di Krel, di Erba, dell'Urio e di altri.

e, qui, alla vena spontanea, chiara, facile del musicista s'aggiunge la forza, la magnificenza. Bello il cambiamento ritmico dall'*Allegro* $\frac{3}{4}$ all'*Adagio* $\frac{4}{4}$, al punto della *cadenza plagale*.

Nelle combinazioni armoniche, nulla di ricercato, nulla di minuzioso: il colosso sassone è assiso sopra un trono di bronzo: in questo punto non fronzoli, ma le grandi linee dell'arte monumentale.

Ma ecco il basso che, dopo l'imponente coro, vocalizza un *prestissimo* facile ad essere scambiato per un esercizio di gola; così volevano i *virtuosi* del tempo. — Molto di frequente il vocalizzo s'insinua persino nei cori *fugati*, rendendo ardua la loro esecuzione.

Uno dei tratti più severi del *Messia* è l'aria in *Si* minore (*È l'uom di luce privo*), — con passaggi vocali cromatici e rigorosa persistenza del motivo iniziale, — dalla quale si ha idea della profondità di concetto e di stile dell'autore. Qui — fortunatamente — nulla si sacrifica ai numi della laringe, e la musica, libera dalle pastoie della moda, brilla di perenne e fresca giovinezza.
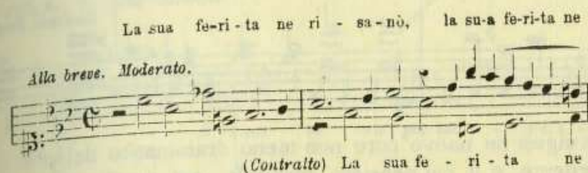
Non sapremmo invece eccepire sul vocalizzo, così lieve ed elegante, sfolgorio di una dolce e graziosa melodia, che anima il *fugato* del saluto a Gesù Bambino: agli occhi della mente questi appare in un nembo di rose e gigli come in una tela del Domenichino.
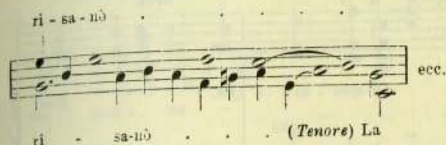
Un soffio agreste attraversa la partizione con la bella pastorale in *Do maggiore*, per violini, viola e basso (Haendel non ricorse ai soliti oboi e fagotti, egli strumentò questo pezzo a solo quartetto) (1), ma la potenza

(1) Nella cappella del Foudling Hospital, sono state scoperte, nell'aprile del 1894, le parti d'orchestra e dei cori che servirono per le prime esecuzioni del *Messia*. Sono quindici volumi per gli strumenti, e tredici pei cantori, che erano meno numerosi. Vi sono le parti staccate dell'oboe e del fagotto, che non figurano nella partitura originale.

Negli oratori di Haendel vi è il *continuus* per il cembalo e per l'organo: sull'uso di questi strumenti ecco ciò che abbiamo potuto raccogliere, e assai istruttivo, per la esecuzione dei lavori di quel tempo. L'organo non serviva a riempire le armonie nei soli: ciò veniva fatto dal *cembalo*, a cui, naturalmente, ai giorni nostri, va

del compositore si spiega nel coro *fugato* " *Gloria al Signore* „ nel finale della prima parte, e più ancora nel coro drammatico, diremmo *parlante,* della seconda parte, e nella *fuga tonale,* in *Fa minore,* allorchè il coro canta il sacrificio compiutosi sul Golgota.







Abbiamo riportato il *tema* di questa stupenda fuga, in cui dal coro si rammemora come il sacrificio di Cristo portasse la salute del mondo, perchè si vegga come si sapeva rendere espressiva una forma d'arte riputata, generalmente, arida, fredda e scolastica. Pergolesi e G. S. Bach predilessero pur essi melodie del genere di questa e nella stessa tonalità, così patetica, di *Fa minore,* e col *salto di settima diminuita* discendente, inflessione gemente, ignota agli antichi polifonisti, e nella quale già alita la musa romantica.

---

sostituito il pianoforte. L'organo (*tasto solo*) talvolta, benchè non sempre, rinforzava il basso nei ritornelli strumentali delle arie; ma il suo uso principale era di *raddoppiare* le voci nei cori. Epperò occorrono un pianoforte ed un organo; il piano accompagni tutto ciò che è *recitativo secco,* e riempia le armonie nei *soli,* e l'organo suoni nella sinfonia (per la quale c'è la sua parte nello spartito) e nei cori.

Toccata la *cadenza frigia*

*Adagio*

La sua fe-ri - - ta ne ri - sa - nò ...

(Cadenza Frigia)

7 6

svolgesi un nuovo coro non meno drammatico del precedente, e il cui pensiero musicale, con quella ascesa vigorosa, è un volo del genio:

*All°. mod°.* *Coro* *Orch.*

Di-sper - so o - vil,

Di-sper - so o - vil, er - ran-do o-gnun an -

dò . . . . . ecc.

La *metabola* (cangiamento) di ***modo*** e di ***movimento*** dà grande rilievo e slancio allo svolgimento drammatico di questa fuga.

Dopo un alternarsi di recitativi e di arie, alcune nella ***misura*** ($\frac{12}{8}$) e nel ***modo*** (il ***minore***) delle ***siciliane logaediche***, o *Scarlattiane*

Larghetto.

O son le vie pur bel - le e a - ma - bi-li e su - ecc.,

e dopo grandiosi cori, in mezzo ai quali colpisce di stupore il movimento orchestrale agitato ed irruente dell'aria *Perchè sì alto fremono Le nazïoni e i regni,* per chiusa della seconda parte risuona il famoso *Alleluja,* veramente solenne e giubilante. È sopratutto la forza ritmica che fa di questo inno una ispirazione irresistibile.

Alla sua prima esecuzione, in Dublino, nel 1742, l'intero uditorio, rapito d'entusiasmo, balzò in piedi come un sol uomo, e in piedi ascoltò la replica del pezzo: da allora in poi, ad ogni nuova udizione del *Messia,* all'*Alleluja* tutti si alzano in segno di tradizionale venerazione per l'autore e per l'opera sua.

Non conosciamo un coro, scritto nel secolo XVIII, di maggior potenza fonica, nè più incisivo, nè più sfolgo-

rante di questo. Quella progressione dei soprani — a note *tenute* — col tema iniziale trasvolante dall'una all'altra voce, quello squillare melodioso delle trombe acute (in *Re*), quell'incalzare dell'idea dominante, quella fusione degli agenti acustici così omogenea, equilibrata e sonora, tutto ciò inebbria l'uditore. Dio è degnamente celebrato in questa pagina sentita e forte, elevata, grande, umana. Diciamo anche umana perchè in essa l'anima del poeta vibra, si esalta e prorompe in ispontanea gioia.

La strumentazione di questo *Alleluja* fu ritoccata da Mozart.

La terza parte esordisce con un'aria tutta soave unzione ed espressiva come voleva il testo.

Per continuare — se non altro — la citazione delle forme di questo capolavoro, rammentiamo il duetto tra contralto e tenore, con accompagnamento di due viole e bassi, pezzo in istile madrigalesco, cioè ad *imitazioni*, dialogico.

La melodia ha un atteggiamento delicato e ideale nell'*a solo* (*aria*) in *Sol minore* del soprano: pezzo tutto fervore di sentimento e di genialità meridionale. Il fagotto concerta col canto in modo non mai prima udito. Quest' aria è un gioiello di melodia.

Una *fuga*, all'*Amen*, corona il gigantesco oratorio.

A differenza delle *Passioni* e *Cantate* di G. S. Bach, la comunità dei fedeli non prende nel *Messia* alcuna parte; nei lavori del *Cantor* di San Tommaso, come già abbiamo notato, il popolo invece si unisce, nei corali, ai cantori a meditare sui misteri della Fede e ad esaltare la gloria e la onnipotenza di Dio.

Uno dei lavori capitali di Haendel è pure il *Sansone*. Questo oratorio e il *Messia* furono scritti in soli dieci mesi: già dicemmo che il *Messia* non costò all'autore che ventiquattro giorni di lavoro! — Il *Sansone* ha lo stesso ampio sviluppo del *Messia*. — Lo prepara una *sinfonia* in tre *tempi*: *Andante pomposo* ($\frac{3}{4}$), *Allegro* (₵), *fugato*; *Menuetto* ($\frac{3}{8}$).

L'azione esordisce con un *recitativo* di Sansone, se-

guito da un grandioso *coro*, e questo da un'aria a vocalizzo; — e così alternansi per tutto il lavoro queste tre forme di musica drammatica. I violini *concertano* spesso nelle arie, precedute da preludi detti *ritornelli*, la cui idea melodica è poi ripetuta dalla voce. Dove Haendel si mostra un genio poderoso gli è nei cori drammatici e *fugati*, nei quali stupisce la inesauribile imaginazione dell'emulo di Bach.

Decaduto l'oratorio dalla altezza cui pervenne con G. S. Bach ed Haendel, causa la sempre crescente tirannia dei cantanti e lo snervamento e rimpiccolimento delle forme musicali, una ristaurazione era indispensabile. Fra i maestri che compresero questo bisogno vi fu per bella ventura Giuseppe Haydn (nato a Rohrau nel 1732, morto a Vienna nel 1809), che lasciò lavori che si intitolano il *Ritorno di Tobia* (1774), le *Sette Parole di Cristo sulla croce* (1785) [in origine puramente strumentali, ed alle quali applicò il testo letterario Michele Haydn, fratello di Giuseppe], la *Creazione* (1797), un capolavoro noto universalmente, e le *Stagioni* (1800-1801).

Come l'oratorio di Haendel differenzia da quello di Bach, così l'oratorio di Haydn si allontana dai tipi così dell'uno come dell'altro di questi due sommi maestri. L'oratorio di Haydn nulla ritiene del liturgico: è l'oratorio accademico: non al tempio, ma esso si indirizza alle sale da concerti.

Haydn non ha la Fede intensa e feconda di cristiana pietà di un Bach, nè la grandezza titanica di Haendel. Egli è sopratutto un lirico della gioia e un pittore naturalista: l'arte rituale non lo ebbe tra i suoi eletti; ma non per questo vibra meno potente la luce del suo genio, e non meno insigne è nella storia della musica come ristauratore dell'oratorio nel periodo di riflessione di questa forma d'arte: la *Creazione* di Haydn ricollega difatti l'oratorio antico al moderno.

La introduzione strumentale mira a pingere alla nostra fantasia il *caos*. Haydn vi impiegò combinazioni armoniche affatto inuse, nuove ed altresì ardite pel tempo in cui furono immaginate, sebbene per noi suonino

tutt'altro che ostiche. Così pure quelle frasi interrotte, quegli *spunti* melodici sempre diversi, quei contrasti ritmici che offrivano ai nostri avi l'immagine del mondo avanti la creazione, sono per gli uditori d'oggi una musica la più semplice e piana.

Il tempo, che tutto tramuta, ha sfatato i sogni degli estetici di un secolo fa!

Eppure, comparata alle altre pagine di questo oratorio, — pagine di luminosa chiarezza, armoniche in tutte le loro parti e svelte e liete come un porticato jonico irradiato da splendido sole, — la introduzione strumentale della *Creazione* — così indefinita e così diversa da quanto le fa seguito — può adombrare, in qualche modo, ciò che era nella mente del suo autore.

All'asterisco (battuta 6), la combinazione armonica è ardita anzichenò anche per noi famigliarizzati come siamo con gli accordi più complessi e duri.

Questo *Largo* lo si potrebbe dire il punto di partenza dell'armonia dei moderni, caratterizzata dalla arditezza degli *accordi*, dalla indeterminatezza della *tonalità* e dal predominio dell'elemento *cromatico*, così vago di combinazioni foniche inattese e inescogitate, profonde e, talvolta, — sia pur detto, — non immuni da audacie ed astruserie.

Raffaele declama:

*Creò dapprima Iddio il ciel la terra,*

e lungo la narrazione del coro, che segue la *Genesi*, quando è ricordato il *Fiat lux*, l'orchestra scoppia in un *fortissimo*, che fu tenuto per tanti anni il *maximum* della potenza sonora strumentale. Ma che direbbero i nostri proavi se potessero tornare al mondo e si trovassero innanzi agli smaglianti splendori acustici dell'*Agape Sacra* del *Parsifal* di Wagner o del *Tuba mirum* del *Requiem* di Berlioz?!

La *Creazione* di Haydn — come lasciò subito indovinare il proemio strumentale — è lavoro assai spesso descrittivo: nell'aria d'Uriele, la fuga delle schiere d'Averno è raffigurata imitativamente (imitazione supposta) con passi a scale cromatiche, sinistramente espressive.

Lo spavento e l'affanno del coro (Angeli) sono tradotti con molta energia drammatica: l'orchestra vi è colorita e pittoresca.

Lo *stridore delle procelle*, il *volo delle nubi*, il *guizzare delle folgori di fuòco*, il *ruggire del tuono*, il *rumore della pioggia*, tutti questi fenomeni meteorologici sono resi con procedimenti tecnici che servirono di esempio anche ai grandi compositori venuti di poi: naturalmente che tra il fenomeno fisico e la imitazione fonica non vi possono essere che mere analogie: così, ad esempio, il

lampo è un *arpeggio* (!), le goccie d'acqua sono degli *staccati* in *contrattempo* (!), e tocca via (1).

La intera *Creazione* è lavoro essenzialmente *descrittivo* ed *imitativo* e che trova la sua ragione estetica nel testo letterario, senza il quale e imitazioni e descrizioni sarebbero di una oscurità assolutamente impenetrabile.

E di questo genere, in cui le *analogie* e le onomatopee hanno sì gran parte, è la introduzione (*Allegro assai*) all'aria di Raffaele:

*Rotolando spumanti marosi*
*Rimugghiando scatenasi il mar, ecc.*

Non intendiamo analizzare punto per punto questo oratorio, tuttavia come non accennare al delicatissimo motivo dell'aria di Gabriele, allorchè l'Arcangelo descrive il verde dei campi, l'incanto dei fiori, gli alberi carichi di frutti, le ombre dei boschi?

Il ritmo predominante è un logaedo arcadico, dolce e tranquillo. Grandioso e pieno di festosità il coro che si inizia con le parole:

*Su, mano all'arpe.*

---

(1) Haydn, quando aveva due cose da esprimere a un tempo medesimo, dava la preferenza alla più importante: al canto l'espressione principale, all'orchestra l'accessoria. Non altrimenti procedettero gli antichi compositori italiani, così Haendel ed altri.

Quest'ultimo, nella cantata *Il pensieroso*, dovendo musicare i due versi

*Oft on a plate of rising ground*
*I hear the far off curfew Sound,*

imitò il suono della campana per mezzo degli strumenti (come parecchi maestri dei dì nostri: Bizet, Masset, ecc.), e serbò per la voce l'espressione del dolce sentimento della parola.
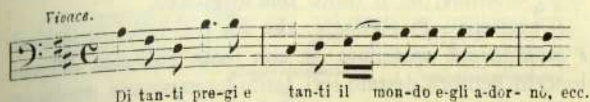
Nella cantata *Acis et Galatée*, dello stesso maestro, il verso:

*Hush ye little warbling quire!*

venne espresso imitando il canto degli uccelli in orchestra, e col dare alla voce una deliziosa melodia, acconcia a pingerci un'anima immersa in profonda meditazione.

E' vero però che nella cantata *Semele* Haendel fa imitare l'allodola dalla voce!

introduzione alla *fuga tonale*:




Questa splendida *fuga* ispirò quella burlesca, pur tanto notevole, in morte di un topo, della *Dannazione di Faust* del Berlioz.

Qui si presenta al nostro pensiero la figura gigantesca di Haendel: tanta è la bellezza polifonica del lavoro Haydeniano. E quale perfezione di forma! Ecco il bello che non muore mai: ecco l'arte perennemente giovane e forte, con l'ardimento nell'anima e l'alloro alla fronte.

Vi ha tutta la serenità classica, la sua chiarezza luminosa, il suo carattere giocondo.

E, tecnicamente, quale eleganza contrappuntistica, quale ricchezza di modulazioni, quale logica nella condotta, quanta vita ed attrattiva! È un modello di *fuga* e insieme un lampo del genio.

Il sorgere del sole e della luna sono imitati, per analogia, l'uno con armonie ascendenti nella regione acuta, l'altro con una successione di suoni pur essa ascendente, ma nella regione grave: lo scintillare degli astri è dipinto alla nostra fantasia con un lievissimo tremolo.

*Cœli enarrant gloriam Dei*, etc.

Le parole del Salmo (*Palesano i cieli la gloria del Signore*) risuonano su di un coro vigoroso e imponente.

La chiusa sembra aver ispirato Wagner nel preludio del torneo del *Lohengrin*. La strumentazione è smagliante e l'intero coro desta stupore, anche dopo un secolo di vita.

Lo stesso Wagner sembra ricordare la introduzione strumentale della seconda parte della *Creazione* sul principio del *Crepuscolo degli Dei*.

Anche nella seconda parte del celebre oratorio, come nella prima, Haydn si piace di *zooplastica fonica:* in questo

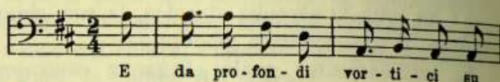
genere d'imitazione non vuol essere taciuto il tubare delle colombe, nè il canto dell'usignuolo.
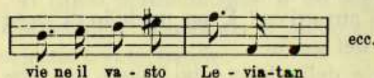
Il recitativo di Raffaele, che ha per tema il *crescete e moltiplicate*, sostenuto da una lenta polifonia dei violoncelli, sembra dettato ieri, tanto ha carattere moderno.

Singolare la reminiscenza del *Don Giovanni* di Mozart all'esordire del terzetto fra Gabriele, Raffaele ed Uriele; ma essa nulla toglie alla bellezza del pezzo, che si chiude col magnifico e pomposo coro

*Grande è il Signor!*

Una imitazione mimetica, od analogica, incontrasi, fra altre, quando Raffaele allude al mostro marino che sospinge le acque







Ciò mostra lo scrupolo del compositore nel seguire il testo letterario, sebbene possa tal processo sembrare superficiale. Festoso il coro di chiusa del terzetto con passi d'agilità degli *assolisti*.

La creazione degli animali ne riconduce alla zooplastica fonica: il ruggito del leone, i salti della tigre e del cervo, il nitrir del cavallo, ecc., sono resi con tratti musicali particolari e intelligibilissimi..., grazie però la intelligibilità delle parole!

Una iconografia musicale degna di Teocrito è la descrizione del *pascolar degli armenti,* l'*ondeggiar della lanuta greggia* — come traduce il Carpani —, e via via. Il coro imitato

*Compiuta è la grand'opra,*

tutta vita e grandiosità, prepara assai bene la preghiera

A te, Si - gnor, si

vol - ge o - gnun

ecc.

La seconda parte dell'oratorio si chiude con la fuga tonale:

L'al - te - ro nu - me e san - - to tut -

ti e - sal - tiam col can - - - - to

ecc.

Splendido modello del genere, e che scuote profondamente chi ascolta. È grande! — Lo slancio della fantasia, benchè prodigioso, pure sente il freno dell'arte, talchè nessuna delle condizioni imposte alla *fuga* — ricchezza di episodi, progressioni, stretto, pedale — è omessa: tutto figura nell'ampio svolgimento di questa magnifica composizione musicale.

La pittura dell'aurora (al principio della terza ed ultima parte) — dalle tinte di rose — a tre flauti, è di una idealità incantevole: essa preludia al duetto dialogico

tra Adamo ed Eva, pezzo che si svolge sul coro sillabico

*Risuoni in ogni etade,*
*Signor, la tua bontade!*

e sul movimento dell'orchestra, lieve e fluido.

La potenza della fantasia di Haydn s'afferma ancora in tutto il pezzo successivo, allorchè si innalzano lodi a Dio:

*Gloria, a te gloria, possente Creator!*

Anche qui domina lo stile *fugato:* l'universo celebra la maestà divina con la più dotta e pomposa forma musicale.

Dopo l'idillio gentile tra Adamo ed Eva, suggella il lavoro una splendida fuga, infiorata di vocalizzi, che sono un tripudio di gioia, una fervida espansione d'esultanza, mentre la *fuga* è un nuovo capolavoro nel capolavoro Haydeniano.

La nota caratteristica di questo celeberrimo lavoro è la *lietezza,* sebbene il concetto generale di esso sia la glorificazione d'Iddio, l'espressione di gratitudine dell'uomo verso il Sommo Fattore. Non è questa *Creazione* un concepimento di filosofia trascendente, e, come tale, profondo, oscuro, accessibile soltanto alle menti privilegiate, ma è, dal principio alla fine, un volo lirico tutta genialità, intelligibile, popolare e di classica e inottenebrabile bellezza.

Intorno alle *Stagioni* di Haydn non ispenderemo che poche parole. Furono scritte cinque anni dopo la *Creazione*, e presentano delle scene villereccie, imitate dal barone Van Swieten da un poema inglese di Thompson.

Terminate sulla fine del 1800, non vennero eseguite che nell'aprile del 1801. — Cessato il clamore dei plausi, Carpani, che stava per felicitarsi con l'autore pel suo trionfo, sentì dirsi dal maestro: " Sono molto lieto che la mia musica piaccia al pubblico, ma, per questa composizione, non ricevo complimenti da voi. Sono certissimo che voi stesso comprenderete ch'essa è lontana dal valere la *Creazione;* come lo sento io, dovete sentirlo voi pure. — Ed eccone la ragione: nella *Creazione*, i personaggi sono *angeli*, nelle *Quattro Stagioni* sono *contadini!* ".

Ciò che forse nuoce a questo lavoro, è l'abuso della *imitazione* fisica, e cioè dei fenomeni esteriori della natura. Inoltre, la musica per Haydn doveva, più che altro, deliziare il senso uditivo. Ma quante non sono le pagine degne dell'autore? Nella *Primavera* il coro *Vieni, dolce primavera,* l'aria dell'agricoltore, il canto di gioia finale hanno grazia e forza; nell'*Estate* l'aria di Simone, nell'*Autunno* il coro di caccia e la festa della vendemmia, nell'*Inverno* la canzone villereccia " *Maria è saggia figlia* „ e la *fuga* finale.

Nella palestra dell'oratorio da concerto, e cioè non rituale, altri sommi fecero le loro armi, e tra questi Mozart, il cui *Davide penitente* (1783) racchiude grandi bellezze; ma l'opera e la musica strumentale ebbero i maggiori favori del maestro, e le sale accademiche non possono vantare di lui se non il *Requiem,* che suol essere eseguito come un oratorio, benchè oratorio non sia. Beethoven — sovrano del mondo dello spirito e insuperato nella musica sinfonica — nell'oratorio non fu pari a sè stesso; così il suo *Cristo all'Oliveto* (1800-1808) rimase inferiore alla sua musica strumentale, ad onta di una breve introduzione orchestrale grave e solenne, — che dispone assai bene alla mestizia, che pinge a maraviglia la solitudine in cui erasi rifugiato il Redentore, — del coro dei soldati, che si impossessano di lui e dei discepoli intimiditi, mentre il Nazareno si chiude nel silenzio della rassegnazione, e, infine, ad onta di un coro d'angeli, nel quale è rispecchiata la calma dei cieli e si annuncia, con gaudio, la Redenzione; ma l'aria del Serafino, il duetto tra questo e Cristo e il terzetto successivo ricordano troppo il genere teatrale e gorgheggiato del tempo.

Nè l'oratorio acquista valore estetico con Lesueur, sebbene Beethoven avesse a dire della *Morte di Adamo* di questo compositore: " *Essa sembra guarire tutti i miei mali!* „; nè con Luigi Spohr (1784-1859), che scrisse *Gli ultimi momenti del Salvatore,* la *Caduta di Babilonia* e la *Fine di ogni cosa;* nè con Sigismondo Neukomm (1778-1858), autore dei *Dieci Comandamenti* (ossia il

*Monte Sinai*) e del *David*; — è solo con Felice Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) che il dramma sacro inizia un nuovo periodo, nel quale si svolgono diverse fasi evolutive con Berlioz, Liszt, Saint-Saëns ed altri. — Mendelssohn, dotato di scienza e imaginazione musicale, immedesimato della gravità dello stile d'oratorio, seppe liberarlo dagli elementi eterogenei che lo deturpavano, e, senza perdere di vista il tipo classico tradizionale, dargli forma moderna; perciò egli va considerato un riformatore di questa elevata manifestazione poetico-musicale.

L'*Elia* e il *Paulus* sono lavori d'alto momento, e nei quali si associa il *moderno* al *sermon prisco.*

L'*Elia* venne eseguito la prima volta al gran Festival di Birmingham, il 25 agosto 1846.

Gli oratorî di Mendelssohn non sono più quelli di Bach, nè di Haendel: può dirsi che il maestro amburghese sia riuscito a fondere la profondità d'espressione, l'indole indefinita e mistica di Bach con la plasticità e drammaticità di Haendel, tuttochè Mendelssohn non abbia la Fede del *Cantor* di S. Tommaso, nè l'entusiasmo lirico dell'autore dell'*Alleluja*.

Egli bandì i ritornelli interminabili e i preludi che precedevano, negli oratorî dei tempi anteriori, le arie, i duetti, ecc.; e da queste forme di lirica vocale eliminò i lunghi gorgheggi, che tramutavano i canti degli *assolisti in sonatine di gola*. Mendelssohn ha il vanto di aver trovato il modo di far parlare Gesù, cosa che non avevano osato nè Bach, nè Haendel, nè Beethoven. Le parole del Redentore erano state sempre interpretate da un narratore. Mendelssohn le pose in bocca al coro, che acquistò così nuova e grande importanza: divenne — da elemento umano — un elemento mistico, divino: è un nuovo lembo di cielo che si apre all'estetica della musica.

Le parole dell'*Elia* sono tutte della sacra scrittura. La voce profetica d'Elia, — particolare nuovo, — risuona prima della *ouverture*; questa descrive la schiavitù d'Israello; lo stile è fugato.

Il primo coro " *La messe è già trascorsa* ", la scena tra la vedova ed Elia, quella, altamente drammatica, tra il Re, i Sacerdoti ed Elia, l'antagonismo fra le due religioni: *Belo contro Jehova*, — il coro *Laude al Signore*, tutto ciò è potente.

Meno felice è la seconda parte, nel deserto. Elia, già guerriero vittorioso, è cangiato in un martire. Ma due cori vi sono stupendi: " *Il nume s'appressa* " e " *L'empio sire* ": un capolavoro di musica descrittiva alle parole " *Vedi, già scende un carro rutilante, con fiammanti destrieri* ". Il quartetto e il coro finale, soave il primo e grandioso il secondo, chiudono a maraviglia un lavoro che rievoca le grandi tradizioni dell'oratorio.

Il *Paulus*, — colla magnifica *ouverture* (una *fuga* con *corale*), col coro " *Gloria al martire* ", con la scena della conversione del Santo, con i vivi contrasti e la imaginosa orchestrazione, — è componimento solenne, un trionfo dell'arte al pari dell'*Elia*.

Mendelssohn non raggiunse tuttavia l'altezza somma dei patriarchi dell'oratorio, ma neppure la loro età. Egli non visse che 37 anni!

Dopo Mendelssohn, Ettore Berlioz (1803-1869) e Franz Liszt (1811-1886) lasciarono profonda traccia di sè nel campo dell'oratorio: l'*Infanzia di Cristo* del primo, *Santa Elisabetta d'Ungheria* e il *Cristo* del secondo sono creazioni che si tolgono dalle tante che pullulavano nelle diverse nazioni d'Europa al tempo in cui essi scrivevano. Nell'*Infanzia di Cristo* vi ha una originalità arcaico-musicale ed un agreste misticismo solo propri àlla mente originalissima che li concepì; — nella *Santa Elisabetta* (1863) del Liszt, l'autore andò tanto oltre da adottare il sistema del *Leitmotiv* Wagneriano.

Ma vediamo l'opera dell'uno indipendentemente da quella dell'altro.

L'*Infanzia di Cristo* è forse la più bella ispirazione dovuta al genio di Berlioz. In essa vi ha un profumo di vetustà, spira un'aura così mistica, riluce un ideale così puro, una poesia così soave della Santa Famiglia che si

direbbe doversi ad un asceta del medioevo e non a chi visse nel tumulto del gran mondo: sembra ispirata allo *Stabat del Presepio* del Jacopone da Todi. L'arte cristiana d'altri tempi rinasce in pieno secolo XIX. È in tre parti, onde la denominazione di *Trilogia;* — comprende il *Sogno d'Erode,* la *Fuga in Egitto* e l'*Arrivo a Sais.* Fu conosciuta nel 1854; — per una ingegnosa mistificazione, Berlioz, osteggiato accanitamente, causa la causticità della sua penna di critico, produsse il suo capolavoro sotto il nome di *Pierre Ducré,* maestro di cappella imaginario.

" *Berlioz non saprebbe scrivere di queste cose!* „ Così — quando fu udito il lavoro la prima volta — i saccenti e i nemici del maestro!

Come nella *Passione* di G. S. Bach, vi ha un *recitante* (tenore) per la parte narrativa e descrittiva; le forme impiegate sono quelle drammatiche del dialogo e dell'aria tutte le volte che sono messi in iscena i personaggi del dramma sacro: Santa Maria, San Giuseppe, Erode e i personaggi accessori del Padre di famiglia, di Polidoro (soldato romano), e del Centurione.

Il coro vi ha tutta la parte che gli spetta.

Non intendiamo analizzare l'intero oratorio, ma vogliono qui essere almeno segnalate le cose più singolari, come, ad esempio, nella seconda scena (in cui si presenta Erode) la tonalità del brano:

*O misère des rois!*

(Continuazione)

NB.

sf p f

NB.

NB.

(Erode) O mi - sè - re des Rois!

Fagotto

*p*

*poco f.*

Tromboni

*pp*

Ré - gner et ne pas vi - vre!

*dim.*

ecc.

*dim.*
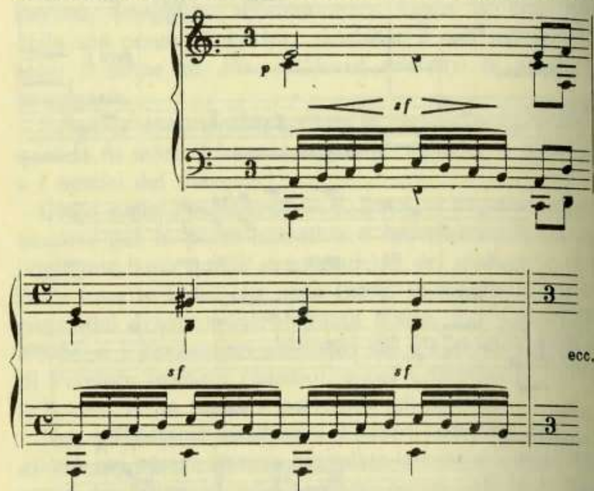
È un *dorico greco,* pieno perciò di sapore antico, e caratterizzato dalla 2ª, 3ª, 6ª e 7ª *minori,* come il *deuterus authenticus* della melopea latina.

La cadenza finale è *plagale,* ma il quarto grado è armonizzato con terza minore e sesta minore, anzichè con la triade minore.

Poscia va notato il riapparire di alcuni tipi melodici metamorfosati tanto tonalmente quanto ritmicamente. Queste frasi tipiche sono, in sostanza, i *Leitmotive* di Wagner; ma è a sapersi che l'*Infanzia di Cristo* era già composta nel 1854, e che Wagner non isviluppò il concetto dei *motivi conduttori* che nel *Tristano ed Isotta,*

— il lavoro che interamente realizza il sistema del grande maestro, — lavoro apparso a Monaco nel 1865, cioè undici anni dopo l'oratorio di Berlioz.

Continuando ad accennare ai tratti più singolari della partizione, citeremo, nelle evoluzioni cabalistiche degli Indovini, l'impiego del ritmo *epitrico,* ossia $\frac{7}{4}(\frac{3}{4}+\frac{4}{4}=\frac{7}{4})$, alternativa di una misura ternaria con una quaternaria:




La ragione di questa *misura* venne da noi già spiegata nei principî fondamentali della nostra trattazione (1).

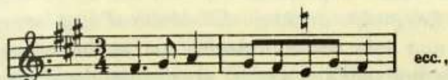
La seconda parte di questo mistero, la *Fuga in Egitto,* è il capolavoro di Berlioz, è la pagina di un genio creatore; essa è ispirata alla poesia popolare, ingenua e irradiata dalla luce di una squisita grazia.

Nella deliziosa *ouverture,* allusiva ai pastori che si

(1) Nel coro d'angeli, i soprani hanno un ritmo in cui appare pure il rapporto epitrico, ma in una stessa *misura* $(\frac{3}{8}+\frac{4}{8}=\frac{7}{8})$:



raccolgono davanti alla Capanna di Betlemme, col tema dorico:



nelle strofe del coro e nel recitativo, che seguono, il sentimento, l'espressione, la verità sono di una bellezza pittoresca toccante; — altri particolari da non trascurarsi sono poi nell'*Arrivo a Sais* — e nel coro degli ospiti, prima della *fuga,* — il contrasto ritmico prodotto dalla sovrapposizione della misura ***binaria di elementi ternari al tempo tagliato*** $\left(\frac{6}{4}\right)$, e il terzetto, tranquillo e dolcissimo, per due flauti ed arpa, suonato dalle fanciulle Ismaelite: un ricamo di suoni di un'epoca e di luoghi da noi lontani; e, infine, il coro di chiusa senza accompagnamento, polifonia — [una vera estasi religiosa] — a combinazioni affatto moderne, signoreggiata dal concetto espresso dalle parole, e che termina con un ***pianissimo,*** quasi impercettibile, sulla parola ***Amen!***

Negli ideali della poesia religiosa leva pure il volo l'abate Liszt. Il suo *Cristo* e la sua *Leggenda di Santa Elisabetta d'Ungheria* seguono l'evoluzione dell'arte nuova e attestano l'alta virtualità estetica dell'autore.

Il *Cristo* lo si eseguisce con frequenza nei paesi tedeschi, e in modo solenne risuonò pure nella chiesa di San Tomaso in Lipsia, sacra alle più venerate tradizioni dell'oratorio.

Benchè si allontani, sotto più di un aspetto, dallo stile polifonico e dalla forma propria dell'oratorio e della musica sacra, pure è concepimento grandioso, pieno d'unzione religiosa e di singolari caratteri. La prima parte dipinge la nascita, la seconda la vita e la terza la passione e risurrezione di Cristo.

La fede, la speranza, l'umiltà, l'elevazione, il giubilo vi trovano un'espressione che mai la più schietta. La *introduzione,* il primo *Stabat Mater,* il *Pater noster,* il *Tu es Petrus,* il *Tristis,* improntato da profondo dolore, l'*Osanna* — senza dimenticare gli intermezzi sinfonici,

le *Pastorelle* e la *Marcia dei tre re* — sono rivelazioni di una mente superiore.
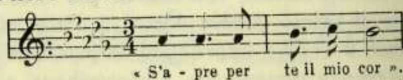
La *Leggenda di Santa Elisabetta d'Ungheria* fu eseguita non solo come oratorio, ma anche con apparato visibile nei pubblici teatri, trasformandosi così in un *oratorio scenico,* genere cui appartiene, fra altri lavori, il *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns.

Per la *Leggenda di Santa Elisabetta,* Liszt fece studi diligenti: cercò il *color locale* e adottò il sistema dei *Leitmotive* del Wagner. Una delle melodie dominanti ricorre tutte le volte che è fatta allusione od appare Elisabetta, ed essa fu attinta dal missale romano. L'intonazione gregoriana — *Simbolo della Croce — (Sol La Do)* — a ritmo lento — serve di tema ad una marcia militare, ripresa dal coro di crociati, che intona il " *Dio lo vuole!* „. Un antico corale venne introdotto reiterate volte, e un motivo ungherese sorge non appena si accenni alla nazione magiara. — Il coro degli indigenti è un antico motivo ungherese pur esso, e così via.

La partizione ha qualità eminenti. Liszt è sopratutto, come Berlioz, un colorista imaginoso, talvolta stupendo: potente la concezione, profonda la scienza delle combinazioni vocali ed orchestrali, ispirazioni delicate, come nella cantilena dei ricordi d'infanzia della protagonista, e formidabili, solenni esplosioni sonore, come nell'inno di lode che si innalza alla Santa.

Senza passare in disamina l'intera partizione, non possiamo però tacere del punto luminoso del lavoro; l'episodio del *Miracolo delle rose,* una pagina sinfonica che rapisce: vi aleggia il tema religioso del preludio, mentre il soprano manda accenti di estasiante poesia.

Il Saint-Saëns, dianzi menzionato, trasfuse la sua genialità nel *Sansone e Dalila:* il *fugato,* nelle diverse forme, vi si idealizza e drammatizza: la *melodia* tocca un grado di bellezza raggiunto da pochi e della quale il più bel fiore è l'arioso:




nel gran duetto fra i due protagonisti.

Ma oltre questo *dramma biblico,* od *oratorio scenico,* il Saint-Saëns ha un vero oratorio, il *Diluvio,* nella cui prima parte è presentato alla nostra imaginazione il biblico cataclisma con terrificante verità.

Nelle parti successive: la *Colomba,* l'*Uscita dall'Arca* e la *Benedizione di Dio,* si respira la pace, la calma e la speranza.

Lo stile è ora *fugato* e a *canoni,* ora *lirico,* ora *drammatico,* e costantemente ammirabile. L'aria della *Colomba* è un capolavoro.

Oratorî scenici ha pure Antonio Rubinstein (1830-1895). Nel genere del *Sansone e Dalila,* che potrebbesi dire ibrido, perchè partecipa tanto dell'opera quanto dell'oratorio, egli si impone coi *Maccabei,* con la *Torre di Babele* e col *Jesus Christ,* sopra testo del Bulthaupt.

Robustezza di pensiero e di elaborazione moderna, eccone il pregio principale.

Feliciano David, — il pittore smagliante del mondo orientale, — col *Mosè sul Sinai* e coll' *Eden* (in cui, come Haydn, tentò pingere il *caos*), — e più ancora Carlo Gounod, con la *Redenzione* e *Mors et Vita,* cercarono ricondurre l'oratorio alla sua originaria purezza e misticità rituale, ma la pratica attuazione non raggiunse l'alto intendimento.

Il Massenet raccolse i primi voti del pubblico suffragio col mistero *La Maddalena,* rimasto una delle sue più sincere produzioni artistiche. Vi troviamo le prime carezze del musicista che i suoi connazionali chiamano *le charmeur!* Qui il fascino del poeta musicale rievoca la dolcezza della pentita del Vangelo.

Ultimamente, Cesare Franck misurò le proprie forze nello stile dell'oratorio, e parve un atleta. Nelle sue *Beatitudini* però si cercherebbe indarno un' azione biblica, come hanno invece gli oratorî di Bach e di Haendel, i cui lavori sono essenzialmente drammatici: abbiamo invece una successione di pezzi senza una concatenazione necessaria.

Il soggetto è tolto dal Vangelo; il sacro testo è commentato in modo che l'idea di ogni versetto è messa

in azione a mezzo della opposizione del sentimento divino, espresso dalle parole evangeliche, e dal sentimento opposto, incarnato in diverse forme. Il prologo, puramente narrativo, accenna a questo concetto generale: l'umanità, sempre soggetta alle sue antiche sciagure, si rincora a sperare, quando dal sacro monte si fa udire la voce consolatrice di Cristo. Sola eccezione la quarta *Beatitudine:* " *Beati coloro i quali hanno fame e sete di giustizia, perchè essi saranno soddisfatti* ", che consiste non in altro che in un canto del tenore manifestante l'aspirazione dell'anima verso un ideale di giustizia e di verità. Risponde poi la voce di Cristo, sviluppando il testo del Vangelo.

La quinta *Beatitudine:* " *Beati i misericordiosi, perchè essi stessi otterranno misericordia* ", ha principio con una frase esprimente l'esasperazione e la rivolta degli oppressi; poi il coro terrestre canta la sinistra gioia della vendetta; ma la voce di Cristo risuona ancora: essa invita alla misericordia, e il coro celeste si alterna col canto del perdono.

Nella settima *Beatitudine:* " *Beati i pacifici* ", Satana vorrebbe fare il suo sabato coi tristi; la voce di Cristo ne lo trattiene.

Nell'ottava *Beatitudine,* colla quale termina il lavoro, Satana torna all'assalto, non si dà ancora per vinto. Le parole bibliche suonano così: " *Beati i perseguitati per la giustizia, perchè il regno dei cieli sarà per essi!* " I buoni invocano la giustizia eterna; Satana li deride; *Mater dolorosa* rammenta il martirio del proprio figlio; Satana comincia a temere colei il cui potere dovrà essergli fatale. Lo stesso Cristo consola i giusti perseguitati per la loro virtù. Satana — che qui non è la *forza vindice della ragione,* ma la tradizionale potenza del male, si ammutolisce. Il Cristo chiama seco i giusti nel celeste soggiorno, mentre gli angeli e i santi cantano: *Osanna!*

Come si è potuto vedere, il contrasto nasce fra l'inferno — rappresentato da Satana — e il regno di Dio, dove soggiornano i giusti sofferenti, rassegnati, e gli eletti del paradiso.

La musica ci trasporta in piena epoca moderna. Melodiosa, espressiva, pittoresca e a movimenti imitativi l'orchestra; libera dalle vecchie formole l'armonia e chiara nella polifonia: vi ha la temperatezza del gusto sano e finamente educato. Il coro, che può dirsi il protagonista del lavoro, è melodico e drammatico, a brani ad imitazioni, ma non in istile antico, o madrigalesco, bensì dialogico-drammatico.

Fra i più begli assoli, può essere citato quello della voce di Cristo " *Beato l'uom preso del vero bene* „, continuato dal coro, che si impossessa del concetto iniziale e svolge uno degli squarci più peregrini, pieno di misticismo religioso, di gran valore tecnico tale da costituire un'ispirazione vitale ed alta.

Nel quartetto fra lo sposo, la sposa, l'orfanella e la madre, abbiamo una vera forma di dramma: è il dramma del dolore! Il testo è questo: " *Beati quelli che piangono perchè essi saranno consolati* „. E i quattro personaggi piangono ciascuno la propria perdita: lo sposo piange la sposa e questa lo sposo; il figlio piange la madre e la madre il figlio.

Le *Beatitudini* di Franck sono, senza dubbio, tra i lavori moderni più eruditi, più ispirati e che hanno un proprio colore e carattere, unità di stile e forma in armonia al concetto. Queste le ragioni per le quali vi ci siamo soffermati alquanto.

Per la sua astrazione dall'elemento materiale, faremo oggetto di studio — sebbene breve — il *Requiem tedesco* di *Brahms,* che — per quanto riguarda le parole —, ricorda il lavoro del Franck.

Della analogia del testo letterario del *Requiem tedesco* (*Ein deutsches Requiem*) di Brahms col testo delle *Beatitudini* di Franck si ha subito la prova riportando alcune sentenze evangeliche, filosofiche, morali di esso *Requiem,* in qualche punto parafrasi tedesca della lirica del Celano.

" *Beati gli afflitti, chè essi saranno consolati.* „ — " *Coloro che seminano in lagrime, raccoglieranno in gioia.* „ — " *Essi partono piangendo, recando nobil seme,*

*e ritornano giocondi, carichi di frutti.* „ Questa, o lì appresso, la traduzione letterale del *primo tempo,* del poema sinfonico e vocale del Brahms; un poema — od elegia — che spira la pace, la rassegnazione in Dio, il *riposo,* onde il suo titolo; non è chi non veda come il *Requiem* del Brahms non vada confuso col *requiem* dei defunti rituale.

Il *Requiem* del Brahms consta di sette parti, corrispondenti ad altrettanti *tempi.*

Come richiedono le parole, il *primo tempo* [*Alquanto lento*] è mistico, tranquillo, indefinito. — Rivolgesi direttamente all'anima senza titillare in alcun modo il senso. Si riceve un'impressione profonda e che ci obbliga a pensare. È una dote del sublime, come lo intendeva Longino: al pensiero si schiude una visione solenne, sconfinata: è l'orizzonte terso di un cielo sgombro di vapori: è una preghiera che si eleva ineffabilmente dolce. Anche in questa partizione, il contrappunto è essenzialmente moderno, parsimoniosamente imitato: — *dissonanze* non preparate, ma impiegate a guisa di pure *appoggiature* melodiche; — chiara la polifonia strumentale; — sviluppo ideologico con ritorno dei concetti, ma con la libertà di una fantasia che domina l'arte.

La prima parte (o *tempo*) termina colle parole — *Beati gli afflitti,* ecc.

Nel *secondo tempo* [*Lento alla marcia*] il testo ricorda che la carne è come l'erba, ed ogni splendore dell'uomo come il fiore del prato: " L'erba inaridisce e il fiore è caduco „ — " *Perciò siate pazienti, fratelli, sino all'avvento del Signore* „, ecc., ecc.

La peregrinità del lavoro continua come cominciò. La marcia ($\frac{3}{4}$) è nuova e poetica: vi insiste invariato il disegno ritmico strumentale:




Le voci, note *tenute,* a *pieno,* col piede *giambico* genuino:



(tetrapodia giambica). È uno squarcio elaborato, ma chiaro. Costante l'elevatezza dello stile, nudrita la strumentazione e punto pesante.

Nella seconda parte (*secondo tempo*) del secondo pezzo, è espresso il dolore. Grandioso il coro e drammatico. Ha della *fuga,* ma libera: il tutto di rara bellezza.

La terza parte, *Andante moderato:* " *Signore, insegnami a morire, e fa che la mia vita non sia stata senza scopo,* ecc. ", ha la proposta ad una voce sola (come nel pezzo antecedente), poi cantano tutte le altre voci con la stessa idea musicale, e così per tutto il pezzo, e indi un *fugato,* come vuole la severità dello slile d'oratorio. Qualche vocalizzo, in omaggio alla tradizione, non manca!

Ancora il giambo informa il *quarto tempo* [*Abbastanza animato*]: " *Com'è bella la tua dimora, mio Signore* ", e che si chiude col versetto: " *Beati coloro che abitano nella tua casa. Essi ti lodano in eterno* ", e la ripresa del " *Com'è bella la tua dimora.* " — Il coro, *imitato,* ha pur esso ritmo giambico con questo tipo:



vigoroso e pulsante di vita. Un bel lavoro adorno di passi d'agilità, terso e con tratti di eccellente melodia.

" *Siete mesti, ma voglio consolarvi* ", questo pensiero si svolge con una melodia del soprano, sopra il coro, ripetuta per trasposizione tonale.

Un coro di potente sonorità e di grande drammaticità trovasi in principio del *sesto tempo* [*Andante*]: "*Poichè non abbiamo un soggiorno stabile, ma andiam cercando quello dell'avvenire, ascoltate, io vi svelerò un segreto. Noi tutti non ci addormenteremo, ma saremo tramutati, e ciò avverrà in un baleno* ", ecc.; a questi, e ad alcuni altri versetti, segue la parafrasi del *Dies irae.* Qui si intreccia una *fuga* colossale.

" *Beati coloro che morranno d'ora innanzi fidenti nel Signore* ", queste le parole del *Festoso* che apre la settima ed ultima parte.

Anche qui risuona una grandiosa *fuga*.

Nella idea, nella forma, arte la più elevata: nessuna leggerezza; nulla di ciarlatanesco, d'ostentato: non il *parere,* ma l'*essere:* il genio è alleato alla coscienza onesta e allo sprezzo assoluto per tutto ciò che sa di volgare. L'arte di Brahms è soggettiva, intellettuale, si astrae dal mondo e si libra nell'impero del trascendente e dell'infinito.

Forse l'assenza di un'azione ne obbligava a collocare tanto le *Beatitudini* del Franck quanto questo *Requiem* nella categoria dei lavori appartenenti alla cantata sacra, ma lo svolgimento di queste due creazioni è così vasto, così grandioso che abbiam creduto bene di comprenderle fra i lavori dei compositori asceti extraliturgici, tanto più che le loro forme musicali (arie, recitativi, cori drammatici, *fugati*) sono quelle dell'oratorio.

L'Inghilterra serbò un culto speciale per l'oratorio, dove è anche ai dì nostri in auge forse più dell'opera; Haendel vi è adorato tuttora (1), e onorati vi sono pure gli allievi di Weber e di Mendelssohn, Giulio Benedict (1804-1885), — infarinato di weberismo e italianismo insieme, — autore di un *San Pietro,* e William Sterndale Bennett (1816-1875), autore di una *Risurrezione di Lazzaro,* nella quale non è difficile scoprire tracce dello stile mendelssohniano. Anche un italiano — Michele Costa (1804-1884) — raccolse onori in riva al Tamigi col suo *Elia,* ma più emergono Arturo Seymour Sullivan (1842) e Giorgio Alessandro Macfarren (1813): gli ultimi compositori che si segnalarono nell'oratorio in Inghilterra.

Di Sullivan sono da menzionare il *Figliuol prodigo* e la *Luce del mondo* (1873), e di Macfarren il *Giovanni Battista,* la *Risurrezione* ed il *Giuseppe.*

Un recente saggio d'oratorio è il *Franciscus* del fiammingo Edgar Tinel (Sinay — Belgio — 1854); ma l'età

(1) Sono celebri in Londra gli Haendel-Festival, comparati ai giuochi Olimpici della Grecia antica. Gli oratori del grande emulo di Bach vi sono eseguiti da migliaia di voci e migliaia di strumenti, innanzi a un uditorio di venti o trenta mila persone.

nostra (il *Franciscus* apparve nel 1888) non è tale da favorire l'oratorio propriamente detto, e nel ragguardevole e celebrato lavoro del Tinel vediamo dominare — accanto a pagine ascetiche, a pagine di stile Bachiano ed a squarci di Haendeliana grandezza — le forme della musica teatrale, psicologica, dai ritmi agitati e agitanti di Wagner. Nel *Franciscus*, come nel *Sansone e Dalila* del Saint-Saëns, trovano posto persino le danze.

Più di recente, il Tinel diè un altro lavoro del genere, *Santa Godeliva*, intitolato oratorio drammatico; eseguito in concerto, ne fu consigliata la riproduzione in teatro! Lo stile è eclettico: un po' italiano, un po' francese, un po' tedesco, con un po' di Schumann e di Tinel. I cori sono classici e bellissimi. Il soggetto rammenta il *Callimacus* della Roswita. Godeliva ama più Cristo che lo sposo, e questi la fa morire. È una martire della Fede.

Si sogliono comprendere nel ramo d'arte dell'oratorio altri generi di lavori come lo *Stabat*, a sei voci, dello Stefani, il *Reno* di Peter Benoit, lo *Stabat* di Dvorak, ecc., lavori tutti famosi e che figurano nei programmi di musica accademica; ma per chi ci abbia seguito in questi studi, ed abbia presente alla mente la forma poetico-musicale dell'oratorio di G. S. Bach e delle trasformazioni avutesi con Haendel, Haydn, Mendelssohn, non troverà inesplicabile come i lavori ora citati debbansi ascrivere invece alla musica religiosa da concerto o sacro-accademica, — come facemmo per lo *Stabat* del Pergolesi, le messe di Rossini, di Verdi, di Berlioz, di Liszt, — od alle diverse specie di cantata.

L'oratorio, nella sua forma classica tradizionale, vuole un *narratore* — l'Evangelista, o un *recitante* — (così vediamo in Bach, Haendel, Haydn, Mendelssohn, Berlioz), [Haendel non ha il *recitante*], una parte epica, una lirica, una dialogica, vuole il dramma, e questo rappresentato non agli occhi materiali, ma allo spirito, alla parte più nobile dell'uomo, infine vuole personaggi, movimento, contrasti, varietà e vita.

È una sorta d'opera, se vogliamo, ma un'opera tutta

idealità, essenzialmente religiosa, o biblica, austera nelle forme esteriori, non fatta pel senso, ma per lo spirito: l'oratorio ricollega la terra al cielo, l'uomo a Dio.

## RIASSUNTO DELL'ORATORIO.

Da quanto si è veduto, l'estetica dell'oratorio si rivela sotto forme e caratteri che nel corso di tre secoli si cangiarono in parecchie guise.

Innanzi tutto vanno distinte due epoche: I<sup>a</sup>, quella che dalla più remota antichità perviene al secolo XVI; II<sup>a</sup>, quella che dalle *Laudi* ed *Inni* di San Filippo Neri giunge al periodo più fiorente dell'oratorio, ai tempi di G. S. Bach e di Haendel.

Vengono poscia i periodi di decadenza, di ristaurazione, di rinnovazione ed evoluzione, o periodo moderno.

Nell'epoca antica, — la prima, — collegata al culto, il *Daniele* offre il tipo del dramma liturgico, o jeratico (*Mysterium Fidei*), perchè eseguito nel tempio; le varie specie di *devozioni, figure, vangeli, moralità*, ecc., denotano la decadenza del genere, che, a poco a poco, accogliendo in sè l'elemento profano, termina con gli spettacoli da trivio e con le rappresentazioni che si davano nei palazzi dei maggiorenti, con lusso d'apparato scenico e numerosa orchestra.

L'arte rappresentativa era lo specchio della corruzione di tempi in cui un Machiavelli scriveva la *Mandragola* ed il cardinale Bibbiena la *Calandra* (1).

Contro Roma paganeggiante si leva, in Erfurt, la voce di Lutero: scoppia lo scisma religioso, il protestantismo minaccia di invadere l'Europa, e i cattolici spiegano tutti i mezzi per arrestarlo. Bisognava tornare alle fonti della pura pietà, dell'adorazione schietta, della Fede

(1) A Roma, da Alessandro VI sino a Leone X, non erano che tripudi e feste, la corruzione al sommo: c'era da temere che l'Aretino ricevesse da un istante all'altro il cappello da cardinale! Fu allora che si prepararono all'Italia tre secoli di sciagure. — Ma il movimento pagano di Roma suscitò due reazioni: quella delle razze germaniche, personificata in Lutero, e quella italiana, o meglio latina, sorta dal Concilio di Trento.

sincera; bisognava ritemprare gli animi ai principî della sana morale e della vera religione. Fu questo l'intento che mosse San Filippo Neri a instituire la Congregazione dell'Oratorio.

Il poetico ardore della Fede scalda il cuore di Animuccia, di Soto di Langla, di Palestrina, di Nanini, di Vittoria, ed ha un primo alito di vita — colle *Laudi* — il *dramma musicale sacro*.

Questa la fase iniziale dell'oratorio propriamente detto: *salmodie e cori polifonici*, semplificati, ecco la sua forma primitiva.

Dal madrigale esce, come splendore da corpo luminoso, la monodia, e questa — accanto agli *assoli* vocali sul liuto, alla canzonetta italiana, alle villanelle francesi, alla monodia fiorentina — s'informa alla grazia del linguaggio naturale della melodia, e l'oratorio, come in altro campo l'opera, acquista così il suo principale elemento ideale ed espressivo monodico — con una trama contrappuntistica sua propria (cioè senza *fughe* e senza *canoni*), con una veste istrumentale e colla rappresentazione visibile dell'azione, — e perviene alla sua seconda fase.

Lo sviluppo della polifonia drammatica (stile promosso da Carissimi), il perfezionamento del recitativo, la creazione dell'aria, del duetto e del terzetto nello stile dell'opera determinano una nuova fase: quella di Alessandro Scarlatti, di Stradella, di Pergolesi, finchè si dispiega la grand'epoca classica di G. S. Bach, in Germania, e di G. Haendel, in Inghilterra (epoca preparata dagli allievi dei maestri italiani, e cioè da Hassler, Schütz, Keiser), nella quale l'oratorio ha talvolta doppi cori e doppia orchestra, forme severe e rinuncia all'apparato scenico visibile: in una parola è l'epoca dell'oratorio per eccellenza.

Indi il periodo dell'*oratorio teatrale* e dei *cantori virtuosi*, al quale succede il periodo di ristaurazione del grande stile, o periodo di riflessione, perchè si ispira al tipo classico: questo periodo è rappresentato da G. Haydn, da Beethoven e da alcuni compositori italiani, fra i quali non va dimenticato Paisiello.

Una nuova fase è determinata dalla rinnovazione di F. Mendelsshon, cui fanno corona Spohr, Blummer, Schneider.

Da ultimo, il *periodo contemporaneo* dei Berlioz, dei Liszt, dei Rubinstein, di Saint-Säens, di David, di Gounod, Sullivan, M. C. Lee Williams (autore dell'*Ultima notte in Bethania*), Benoit (che ha il *Lucifero*), Macfarren, Tinel, Franck, Brahms, o periodo *drammatico-romantico*, in cui all'arte sacra tradizionale e liturgica di Bach è sostituita la libera esplicazione dell'arte moderna, quale andò atteggiandosi nella sua evoluzione ideale e psicologica.

Il *Parsifal* di Wagner splende come manifestazione suprema di una fase ulteriore dell'oratorio: è un ritorno ai *misteri* ed alle sacre rappresentazioni in voga sul principio del secolo XVI. Wagner non chiamò il *Parsifal* nè *opera*, nè *dramma lirico*, nè *produzione di festa teatrale*, come aveva definito i *Nibelungi:* egli lo chiama *Bühnenweihfestspiel*, e cioè *componimento di festa per la consacrazione della scena.* Ricorda i drammi sacri del medio evo: nel *Parsifal* si associano, in uno splendido accordo ideale, gli insegnamenti della religione, della filosofia e della tradizione nazionale.

La leggenda cristiana ha nuovamente forma visibile, e si circonda non solo di tutti i progressi dell'arte musicale e di tutti i portati della tecnica teatrale, ma si eleva altresì a un trascendentalismo che, quanto a concetto, si perde negli arcani misteri della Fede, negli immensi cieli della poesia per eccellenza — la poesia religiosa, — e a questo ideale sublime corrisponde la maravigliosa creazione del genio di Wagner.

Duplice dramma: in orchestra, udibile, sul palcoscenico, visibile; — *temi melodici* che sono enti estetici, passioni umane e sentimenti divini, insomma uno splendore, una potenza, un incanto d'ispirazione senza esempio nelle creazioni musicali di nessuna età, se facciasi eccezione per la *Passione secondo Matteo* di Bach.

Disse bene il Kufferath: " *Parsifal* è l'arte ritornata Religione: esso porta in sè stesso il suo proprio fine,

e i suoi simboli sono quelli stessi della nuova vita. Gli è perciò che *Parsifal* è un'opera d'arte assolutamente unica. Io non ne conosco un'altra — continua l'illustre esteta — che tocchi più direttamente l'eterno problema dell'umanità, e che getti sui nostri dubbî e le nostre contraddizioni una più consolante illusione! „

---

## § XIX.

## DELLA CANTATA.

Natura di questa forma d'arte. — Sue specie. — Suo ufficio. — Suoi rapporti con l'oratorio e con l'opera, e come si distingua dall'uno e dall'altra. — Essenza drammatica della cantata. — Unicità di concetto della cantata classica. — Eccezioni. — Quali altri generi di musica sostitui. — Il coro nella cantata. — Forme di questa. — Stile dei pezzi a più voci. — Prima fase della cantata. — La *Maria Stuart* di Carissimi. — Le cantate di Stradella e di A. Scàrlatti. — Il *basso figurato*. — Cantate *semplici* e *doppie*. — Poetica dello stile dello Scarlatti. — Salvator Rosa e la sua musica. — Modernità dell'armonia di Astorga. — La *Cassandra* di B. Marcello. — Seconda fase della cantata. — Pergolesi e Porpora. — I neo-madrigalisti. — Il ritmo degli antichi e quello dei moderni compositori. — Ampliamento della cantata — Riduzione della sua forma. — La musica vocale da camera nel secolo XIX.

Ogni forma d'arte può ritrarre quanto nel pensiero e nel sentimento dell'uomo vi ha di più recondito, e se la musica sacra celebra la gloria d'Iddio, i misteri della Fede, se l'Oratorio drammatizza le storie bibliche e le leggende dei Santi, vi ha altresì una manifestazione estetica che estrinseca un dato momento psicologico caratteristico, intendasi un sentimento di speranza o di timore, di gioia o di tristezza, di conforto o di desolazione ed altri stati di coscienza, e questa forma d'arte, nella quale si disposano e parola e musica, è detta *Cantata*.

La cantata è di due sorte: sacra e profana, secondo la natura del soggetto.

La cantata sacra vive nel mistico ambiente della chiesa, e prende le forme severe della musica religiosa; la cantata profana ha invece affinità con la musica teatrale; la prima è, diremmo, un oratorio in diminutivo, la seconda un'opera di piccole proporzioni, e talvolta una specie di *monodramma* musicale.

Quando la cantata esce dalle auguste regioni dell'oratorio e non si associa alle cerimonie del culto, ma scende nel mondo degli uomini, essa risuona nelle sale accademiche ad estetica dilettazione dello spirito, od a

commemorazione di avvenimenti civili e politici, quali le feste della libertà, i trionfi delle arti e dell'industria, gli sponsali augusti, incoronazioni di principi, e via dicendo.

Considerata come un ramo della musica drammatica, la cantata seguì in ogni tempo lo sviluppo di questa nella sua duplice manifestazione di oratorio e di opera; ed oggi intendesi per cantata — a differenza del tempo in cui questo vocabolo significava ogni musica da cantare — un componimento musicale alternato di *recitativi* e di *arie* di diverse specie, di *duetti, terzetti, quartetti,* di *concertati* e di *cori,* e non separandosi mai il canto dallo strumentale, salvo in qualche brano a voci sole, inteso a dar varietà all'opera d'arte.

La cantata vuol essere distinta dall'oratorio, perchè non ha l'ampio sviluppo drammatico di questo, e si differenzia dall'opera, perchè esclude la rappresentazione materiale, ossia l'elemento visibile. Essa, come l'oratorio rituale, si dispensa dell'*apparato scenico* e del *vestiario,* ed è un dramma che si rivolge unicamente allo spirito.

Colla cantata sacra, che attinge il testo letterario dai libri sacri, e colla cantata accademica, informata da soggetti quando mitologici, quando storici e talora allegorici e leggendarî, si fa un ragguardevole passo verso l'arte ideale per eccellenza, e cioè verso la musica pura, non ritraendo la cantata i suoi elementi vitali che da sè stessa, dal concetto poetico — o *contenuto,* come oggi si dice — che la ispira, e dalla sua veste musicale, il che non può dirsi dell'opera, la quale deve invece tanta parte del suo essere e del suo prestigio specialmente agli apparati ottici: scene, vestiarî, azione degli attori, fantasmagorie, macchinismi, effetti di luce, danze, senza poi dire che il suo testo poetico mira, — col Rinuccini, con Zeno, con Romani, col Metastasio, col Mosenthal, con Wagner e con Boito, — ad essere un'opera d'arte letteraria.

Tuttavia la cantata è dramma: dramma perchè si propone di commuovere con vivi contrasti psicologici, dramma perchè si vale della forma dialogica, dramma

perchè pittura di fatti veri o di favole imaginarie, ma verosimili, dramma infine perchè suol spesso avere uno o parecchi protagonisti — personificazioni di esseri reali o ideali — alternanti col coro.

Con tutto ciò, nella cantata propriamente detta havvi, anzichè un'azione regolarmente condotta, — come ha l'opera e spesso l'oratorio, — un *concetto dominante unico,* del quale i singoli squarci del componimento letterario-musicale sono una parafrasi, un logico e imaginoso sviluppo: è l'esternazione di uno stato di coscienza, di un'idea capitale animatrice dell'intero lavoro. Accade di rado — nei classici — che questa idea, questo stato di coscienza subisca delle metamorfosi e presenti un'evoluzione di concetto o di sentimento; poche sono le eccezioni, ad esempio in G. S. Bach, nelle cantate " *Ich hatte viel Bekümmerniss* „ (" *Io ebbi molte afflizioni* „) ed *Actus tragicus,* dove havvi una vera metamorfosi, od evoluzione, psicologica.

Nella cantata l'elemento narrativo, od epico, prevalente nell'oratorio, s'alterna col drammatico, e non di rado l'elemento lirico perviene alla estrinsecazione del più intimo sentimento e di alte intellezioni, senza di che l'opera d'arte non isveglierebbe alcuna emozione, nè offrirebbe la divina visione del bello.

La cantata sostituì in chiesa i *motetti* polivoci lungo tempo dopo l'epoca Palestriniana, e segnatamente ai tempi di G. S. Bach, quando cioè era sorta per la musica un'êra nuova, e allo *stile a cappella*, a sole voci, era succeduto lo stile concertato, a voci e strumenti.

Nelle case patrizie, la cantata prese il posto del *madrigale,* sino a che poi venne la voga delle facili *ariette* italiane, delle *romanze* e dei *couplets* francesi e dei *Lieder* tedeschi: diciamo la voga perchè, accanto alla musica artistica, esistè in ogni tempo la canzone popolare (univoca, o melodia omofona), sebbene per lungo tempo negletta dai musicisti di professione e da quei buongustai che andavano per la maggiore.

Come già notammo, la cantata è l'espressione idealizzata di un unico concetto, o, tutt'al più, l'evoluzione psi-

cologica di un dato sentimento; ora è da aggiungere che in essa il *monodista* non parla che di rado soggettivamente: egli ama più spesso farsi interprete del sentimento dell'universale; l'elemento soggettivo è a preferenza per mezzo del coro che si leva a lirico volo.

Nei duetti — e negli altri componimenti a più parti, — le voci — salvo non frequenti eccezioni — cantano fondendosi tra loro in un'unica armonia e valendosi degli artifici dello stile concertato, evitando però di disgregarsi: ciò, beninteso, quando il testo letterario sia unico per le due voci, come nella cantata; chè se si avessero più testi, cangerebbe la tesi, come nell'opera. Nell'arte rappresentativa, dove c'è contrasto di sentimenti ed ogni sorta di antagonismi psichici e drammatici, invece trova razionale ed efficace impiego la forma del *duetto d'opera*, — ossia *ad arie successive* concatenate tra loro, identiche o diverse secondo le parole, — cantata da due personaggi, i quali solo alla chiusa del pezzo sogliono unirsi modulando le loro voci nello stile concertato. — G. S. Bach, nelle sue numerose cantate, una sola volta adottò il duetto d'opera.

Come abbiamo detto, la cantata è o sacra o profana, ed entrambe presentano, come ogni altro genere di musica, parecchie fasi caratteristiche corrispondenti alle trasformazioni ed al progresso della tecnurgia e ideologia dell'arte musicale.

Nei suoi primordî, e cioè sulla fine del cinquecento, la *parte superiore* tenta emanciparsi dall'elemento polivoco del *madrigale* da sala e del *motetto* da chiesa: il *canto* predomina, diventa una specie di *assolo* lirico e spiega una sorta particolare di melodia embrionaria, ancora povera ed arida, perchè vincolata alla trama fonica del contrappunto, le cui parti *non cantate* vengono eseguite — come già dicemmo in altro paragrafo — sulla tastiera degli strumenti poliplettrici: gravicembalo, virginale, spinetta, organo, — o sulle corde dei liuti, dei chitarroni e degli arciliuti.

Fu così che nel secolo XVII ebbe origine l'accompagnamento al canto vocale.

Con Giacomo Carissimi, con lo Stradella e con Alessandro Scarlatti si delineò la forma della cantata nella sua prima fase: era una collana (o *suite* di pezzi vocali) di *recitativi* e di *arie*, alcune volte con cori, come nel primo di questi maestri (1), ma più spesso senza coro di sorta alcuna, come negli altri due compositori, e come in Marcello, in Pergolesi, in Porpora, nell'Astorga, ecc.

Del Carissimi ha valore storico ed estetico assai ragguardevole la cantata — per voce di soprano con basso continuo — nella quale sono descritti gli ultimi momenti della infelice Maria Stuart, decapitata a quarantacinque anni, nel 1587, dopo diciotto di prigionia, nel castello di Edimburgo, per ingenerosità di Elisabetta regina di Inghilterra.

Il componimento è diviso in tre parti, o *tempi: arioso, adagio, recitativo.* Non ha cori. — Il primo tempo è una declamazione ariosa, d'ampio stile, elevata, nobilissima, con bei sprazzi melodici. — La Stuart piange la propria sorte: ma il suo linguaggio è dignitoso, quale si addice ad un animo forte che attesta la propria innocenza.

Vi sono passaggi di una verità d'espressione commovente al sommo, come, ad esempio, dove ella vorrebbe parlare, ma poi, che dirà innanzi alla nefanda condanna?

*Canto.*

Fer-ma, fer-ma... la-scia, la-scia ch'io par-li...

*Basso continuo.*

Ma... ma che di- rò ?

(1) Delle cantate sacre del Carissimi si è parlato nel paragrafo sull'Oratorio, del quale segnano l'inizio classico.

Recitativo, declamazione, squarci lirici, frasi drammatiche, melodia euritmicamente periodata, tutto si accoglie in questo primo *tempo* di sovrana bellezza: l'unione della poesia colla musica vi è perfetta. Qui la dignità dell'antica arte italiana si mostra in tutti i suoi più begli attributi di chiarezza di concetto e di potenza emotiva.

Il secondo *tempo* è un'aria tutta melodia, condotta con mirabile logica musicale; il lamento: " *Ah, morire!* „ la inizia, la frammezza, innanzi alla *ripresà* con varianti, e la chiude. Ispirazione appassionata in cui il poeta fa conoscere come Maria sia sacrificata alla ragion di Stato.

Il terzo *tempo* è un *recitativo.* Maria si rivolge dolcemente alle amiche, poi impreca contro Elisabetta *altera,* con un'espressione Shakespeariana:

« . . . . . . . e se per farti in brani
Mancheranno alle belve artigli, i morsi
Serviranno di cani i tuoi rimorsi ».

Il recitativo si drammatizza a veemente declamazione e si chiude richiamando l'idea melodica del lamento " *Ah, morire!* „, udita già nell'aria, onde la bella unità di concetto e d'impressione estetica voluta dalla cantata. E qui termina il monologo di Maria; poi parla il poeta: egli narra la sanguinosa catastrofe:

Qui tac - que, e, f.r - te e in - vit - ta, al
suo de - stin s'ar - re - se la Re - gi - na scoz - ze - -

- se ... Nè gua - ri an - - dò che un col - po in - de-gno e

ri - o di - vi - se il cor - po ed u - nì

l'al - ma a Di - - - o!

La bellezza di questa cantata — che ci auguriamo di veder presto alla luce (1) — non risiede solo nella parte vocale, così nobile, così vera, castigata nella forma e potente nel concetto, ma anche nella ricchezza e peregrinità delle modulazioni, piene di colorito drammatico e di espressione psicologica. La cantata consacrata alla memoria di Maria Stuart è, nello stile monodico, un modello da studiare con predilezione dai giovani compositori italiani, il cui mandato è di ricondurre la nostra musica al puro stile nazionale.

(1) La cantata *Maria Stuart* del Carissimi si conserva nel Museo Britannico di Londra, ed è tuttora inedita.

Carissimi, che in mezzo a Roma ravveduta creava l'oratorio nella sua forma artistica e drammatica, — forma nei suoi primordî tanto affine alla cantata sacra, — nel trattare la cantata profana non poteva smentire la sua natura di severo musicista: l'elegia tragica di Maria Stuart lo ha a noi dimostrato (1); ma la cantata si rivela sotto altro aspetto in altra regione d'Italia, — in Napoli, — dove con lo Stradella e con lo Scarlatti, e più tardi con il Porpora e Pergolesi, tocca l'apogeo della sua fase classica italiana.

---

(1) Carissimi spiegò la sua maggiore attività nel genere di composizione sacro, e dal teatro si lasciò poco o punto sedurre benchè egli vivesse quando l'opera formava in Italia la passione del pubblico. Di un'opera del Carissimi, *le Amorose passioni di Fileno*, non ci pervenne che il libretto; pare sia stata eseguita nel 1647.

Sono editi del Carissimi gli oratori *Baldassarre*, *Felicitas beatorum*, *Iephte* (per cura di Chrysander, Faisst, Pauer), *Iudicium Salomonis* (dubbio), *Ionas*, *Lamentatio damnatorum*.

Carissimi abbracciò l'arte nuova alla quale diè vigoroso impulso; egli si allontana dal misticismo astratto e ideale e dalla impersonalità mistica della preghiera cristiana della grand' epoca del Palestrina, e si avanza ardito nella nuova scuola, che si proponeva di raggiungere la forza dell'espressione dei sentimenti umani, riguardati, — come egregiamente scrive il Brenet, — nel senso elevato e spiritualista dello spirito religioso, forza che svelava un ugual ordine di bellezza, appropriata a un diverso scopo.

Lo stesso Brenet divide i lavori del Carissimi — seguendo altri bibliofili — in *oratorî* ed *istorie*: i primi produzioni letterarie di carattere lirico, le seconde narrazioni con vera azione: la fusione dei due generi diè gli oratorî di Bach e di Haendel, nei quali — continuiamo col Brenet — si frammischiano l'azione propriamente detta, — rappresentazione, con personaggi caratterizzati, di un episodio della Storia Sacra, — e la meditazione cristiana, il commento lirico degli avvenimenti descritti.

Nella cantata per voce sola e *continuus* dal titolo *Lucifero*, un unico cantore personifica successivamente il recitante, Lucifero e la voce di Dio stesso; la forma narrativa e la forma attiva vi si alternano, distinte dal passaggio del recitativo ornato all'*aria*. Questo componimento è, ad un tempo, un saggio della cantata morale o *semi-religiosa*, a voce sola e basso continuo, — si diffusa dalla metà del secolo XVII sino alla metà del XVIII, — e una prima prova della singolare attrattiva esercitata sullo spirito di Carissimi da uno degli argomenti più impressionanti del dogma cattolico: quello dell'inferno e della eterna dannazione. Queste linee sono pure del Brenet (*Les* « ORATORIOS » *del Carissimi*, studio edito nella *Rivista Musicale Italiana*, anno IV, fascicolo III, dei fratelli Bocca, di Torino), che, nella espressione del terrore, non esita a chiamare il grande maestro romano un *ancêtre direct* di Berlioz.

Alessandro Stradella, spirito avventuriero e ardentemente appassionato, ebbe nella sua musica accenti esuberanti di vita e di sentimento espressivo; ma da questa sorta di iperestesia egli scendeva, — come stanco della nota ampia e vibrata, — a modi carezzevoli, di gentilezza muliebre, tinta della mollezza meridionale.

Non si richiedeva meno della sua mente eletta e del suo buon gusto per non cadere nello svenevole o nell'insignificante, che è ciò che vi ha di più antipatico ed uggioso in arte, ma, grazie le sue alte facoltà estetiche, la cantata dello Stradella si colorisce di delicata poesia e riceve uno squisito soffio melodico: anzi non ci peritiamo di salutare nel napoletano compositore un prototipo della lirica musicale moderna.

Si è voluto negare allo Stradella la paternità dell'*aria da chiesa " Pietà, Signor!"*, — a tutti nota, — ma, — a nostro giudizio, — non con ragioni inconfutabili.

Chi la disse del Niedermeyer, chi del Rossini, chi di altri. Anzi si credeva che la verità si sarebbe fatta luminosa alla morte del grande Pesarese, ma la funebre data del 13 novembre 1868 nulla ci imparò di nuovo in proposito; il nome dell'autore dell'aria religiosa sopra citata è sempre avvolto nel mistero. Noi, però, studiato lo stile dello Stradella, non troviamo assurdo ch'egli possa aver composta quell'aria, tutt'al più rimaneggiata da valente tecnico musicale, in un'epoca posteriore, in ispecie nell'accompagnamento. Ma l'elemento musicale cui noi diamo somma importanza è l'idea melodica, e questa opiniamo sia del grande compositore, caduto vittima — come vuole la leggenda — della gelosia, non prima però del 1681, poichè in quest'anno apparve un lavoro con una sua dedica. Egli era nato a Napoli nel 1645, cioè quattordici anni prima di Alessandro Scarlatti.

Leggendo le cantate dello Stradella appartenenti ai manoscritti Contariniani, che si conservano nella Marciana di Venezia, emergono questi tre fatti:

I. La ben definita costituzione dell'elemento tonale, che diciamo moderno, o *post-palestriniano,* stabilitosi con la musica drammatica teatrale;

II. La perfetta euritmia fraseologica che informa la melodia, carattere estetico universale della musica veramente artistica;

III. L'espressione colorita e sentita delle cantilene. Questi tre elementi costituiscono l'essenza della musica dell'epoca moderna, e sopratutto dell'*aria,* la forma dominante nella cantata.

Lo Stradella spaziò nel vasto campo della tonalità così da estendersi ai toni di *Fa minore* e di *Mi maggiore,* e cioè sino al limitare delle transizioni enarmoniche, o della *omoiogia* fonica. (Se si fosse attinto il tono di *Re* ♭, si avrebbe avuto l'omologo di *Do* ♯, e se si fosse pervenuti al *Si maggiore,* si avrebbe avuto l'omologo di *Do bemolle*).

Ciò è notevole parecchie diecine d'anni innanzi alla comparsa del *Clavicembalo ben temperato* di G. S. Bach, nel qual lavoro è percorso finalmente l'intero ciclo tonale, stato obbliato dai tempi della decadenza romana sino al principio del secolo XVIII. Bach scoprì la completa circolazione armonica, sulla via della quale già avemmo ad incontrare il Lassus.

Nello Stradella, in questo trovatore fecondo di nuove ispirazioni melodiche, ammiriamo le auree qualità stilistiche del suo coevo Scarlatti e del suo antecessore Carissimi.

Uno spiccato sentore del gusto musicale del Carissimi lo troviamo nella cantata: " *Costanza, mio cor — Resisti se puoi* „.

La musica dello Stradella è dettata dal cuore, lo dimostrino le seguenti battute, tanto espressive, le quali, costituendo il concetto dominante, riappariscono parecchie volte, non solo con bell'arte, ma anche con ragione melodica e psicologica la più naturale.

Il canto è semplice, sillabico, la declamazione senza ombra d'enfasi, come appunto vuole la musica da camera. Le imitazioni contrappuntistiche son poche, le si incontrano soltanto sparse qua e là: la mente dell'autore ha l'ali del lirico, è libera e vola. I soggetti delle parole sono amatori: l'arcadia impera!

Ecco il brano cui s'è più sopra accennato:

Sof - - - fro,

mi - se - ro, e tac - - cio, sof - - fro,

mi - se - ro, e tac - - - cio,
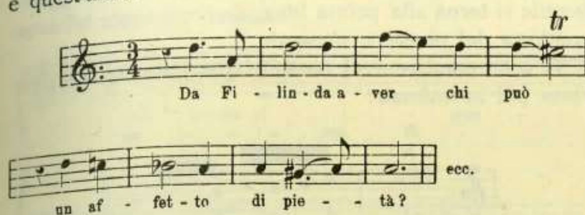
ecc.

Ci sembrano interessanti, ed istruttivi, alcuni altri spunti di melodie di queste cantate, come il seguente:

Quan - do mai vi stan - che - re - te

ecc.
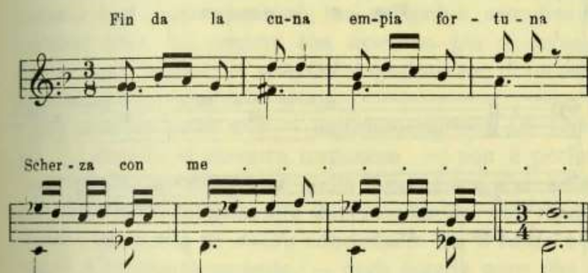
e quest'altro:




Qui troviamo il *Da Capo:* non può negarsi l'influenza di A. Scarlatti, coevo dello Stradella, sebbene più giovane.

Se, a volte, il lavoro armonico contrappuntistico è ingegnoso, tuttochè a due sole parti, vi sono però motivi molto ritmici, d'indole e struttura popolare. Con lo Stradella l'idea melodica, l'idea musicale, si spinge un passo innanzi donde era rimasta col Carissimi; essa è bella e rigogliosa, cioè perfettamente formata: — è l'espansione d'un'anima in tutto il suo fascino virginale e depositaria della vita.

Ci preme confortare la parola con l'esempio a mettere in evidenza l'organismo della musica dello Stradella, e perchè apparisca pienamente lo stato della melodia al suo tempo, e quando diciamo melodia intendiamo dire, virtualmente, la musica stessa.
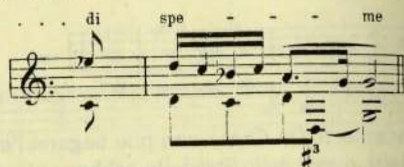



(Cantata: " *Il destin vuol ch'io pianga* ").
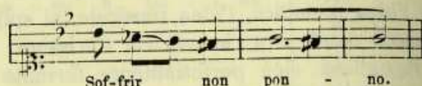
Le note del canto vibrano con le fibre dell'anima nostra come le corde simpatiche di una viola d'amore

con le sue corde principali. Anche in questo fraseggiare gentile si torna alla prima idea, secondo vuole la buona condotta del pensiero musicale.
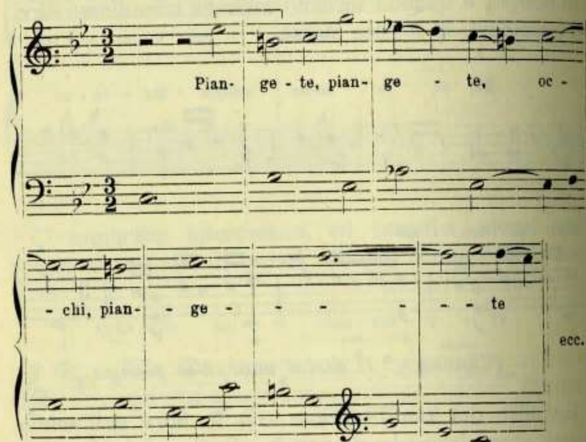
Vi sono cambiamenti dinamici per l'espressione; curiosa poi la *cadenza*:




Lo Stradella impiega la *sesta siciliana:* una stilla di pianto!




Nella seconda cantata del codice Contariniano, cantata, come molte altre, ancora inedita, va notato lo spunto, affatto singolare, della modulazione vocale di quarta diminuita:
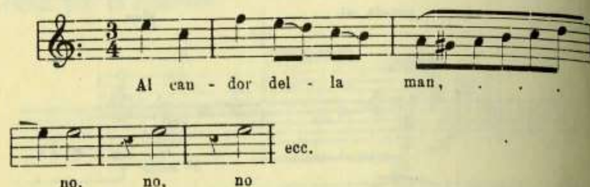


E, nel suo arcaismo, quale non è la *novità* — per noi — della seguente cadenza?

Con Alessandro Scarlatti la cantata si orna di melodie che sono un lavoro di cesello fine e aristocratico: il *basso continuo* si disegna a contorni svelti e si muove leggiadramente, esso diventa il *basso figurato* dei classici.

I brani che costituiscono generalmente la cantata scarlattiana sono: un *adagio* (recitativo misurato e a tempo), un'*aria* (sul basso continuo), un recitativo semplice e un'altra *aria*. Le cantate che avevano più di un'aria erano dette *doppie;* le *semplici* si costituivano di un solo recitativo e di una sola aria.

La melodia nelle arie — naturalmente col *Da Capo* (D. C.) dovuto al maestro trapanese — non è perfettamente libera, a cagione della figurazione del *continuo;* essa è poi soggetta allo stile d'*imitazione;* ne risulta spesso una sorta di *duetto* concertante fra il *canto* e il *basso* d'accompagnamento; — però accade pure che il sentimento del musicista si sbarazzi dalle pastoie scolastiche, si emancipi genialmente, ed è allora che ci sentiamo inalzati a bella idealità melodica; — altre volte, con ingegno felice, il compositore trova modo di

prosciogliere il canto da ogni artificio, pur non rinunciando alla eleganza madrigalesca, a proposte e risposte, come nella siciliana " *Il penare per te, bella, m'è caro* ", impernata su questa frase:




Nella cantata " *Querela per donna innamorata* ", un motivo di gusto moderno modula in guisa la più espressiva. Anche qui non possiamo esimerci dal recarne almeno un frammento, tanto ci interessa, e crediamo interessi, questa disumazione musicale di inediti cimeli.

*Tempo giusto.* Bel - la fe - ra,

bel - la fe - ra con vol-to di so - le,

bel - la fe - ra con vol - to di so - - le

più non vuo - le dar pre - mio a fe - - - de

ecc.

E questo non è il solo brano ideale, semplice ed espressivo che annunci, come roseo chiarore d'aurora, la soave luce dell'arte di Pergolesi. Persino in G. S. Bach vi sono atteggiamenti melodici del compositore trapanese.

La musa melanconica dei vaghi tramonti siculi, — una musa ebbra d'amore e di ineffabili desii, — espandesi, nella sua dolce poesia, nella cantata " *Tutto acceso d'affetto* ", il cui ritmo e le cui combinazioni armoniche (vi si incontra, fra le altre, quella della *sesta siciliana*) rimasero tipiche nei canti siciliani, che poi si sparsero nel continente, e così in armonia con l'incanto delle stellate notti di quella classica terra che fu la Magna Grecia.

Quan-to, quan-to con-ten-to an-cor go-dreb-be que-sto

cor di tor-nar-ti a ve - der . . . e po - i mo -

rir! Quan to con-ten - to an - cor go-dreb - be que - sto cor

ecc.

Non v'ha chi non senta la squisita bellezza di questi canti! È una miniera dove raccolsero tesori di melodia non pochi compositori, anche nel secolo nostro!

E, per intima espressione, anche la cantata " *Da che Tirsi mirai* " è da annoverarsi fra le migliori ispirazioni dello Scarlatti.

Lo scopo di queste cantate era di provocare, più che altro, un puro piacere musicale, e perciò nelle arie si concentra il loro interesse. In quella del "*rusignuolo*" Scarlatti ha movenze melodiche tutta vita e spigliatezza: il *continuus* è qui molto semplice, si vede bene che già si sentiva il bisogno di lasciar liberamente respirare ed espandersi la melodia.

Peccato davvero che queste cantate non sieno edite; quanto utile non potrebbero ricavarne gli studiosi? Quando ad Alessandro Scarlatti sarà eretto un degno monumento con la pubblicazione dei suoi lavori? Auguriamo ch'egli trovi presto il suo Breitkoft ed Haertel, come lo ebbero Palestrina, Lassus, Schütz, Bach, Haendel e i classici venuti di poi.

È qui il luogo di ricordare che al tempo dello Scarlatti godeva bel nome Francesco Gasparini, che ebbe il merito di sostenere una strenua gara — sul terreno della cantata — col fondatore della scuola napolitana. I due maestri, per lungo tempo, si divertirono a scambiarsi cantate di loro composizione composte, sì dall'uno che dall'altro, sempre sopra i medesimi testi poetici. Lo Scarlatti ne scrisse, in certi periodi della sua vita, una al giorno. La sua melodia, divenuta tipica, come oggi quella detta "*internazionale* (!)", forniva spunti e modi di fraseggiare a quanti maestri contava l'Europa.

La cantata venne illustrata, in Italia, dalla penna di innumerevoli compositori, fra i quali non pochi di grande vaglia e di nome famoso. Accanto al Carissimi, allo Stradella, allo Scarlatti, a Pasquini, a Bassani, a Vitali, all'Astorga, a Marcello, a Pergolesi vanno posti Ferrari (B.), Cesti, Cavalli, Legrenzi, Rossi (Luigi), Agostini, Lotti, Bononcini, la Strozzi, Graziani, Vinci, Leo, Jommelli, Salvator Rosa; quest'ultimo parimenti grande nella pittura e nella poesia che nella musica, arti che egli giudicava *inseparabili*. Pittore, amò i soggetti severi, foschi, sinistri: "non le belle quercie e le soavi scene campestri, onde spirano le opere del Poussin virgiliana pace; non gli occasi infuocati che si rifrangono nei paesaggi ricchissimi del Lorenese; non i peristili e gli or-

rati sopraccaricanti la natura, nè gli splendidi episodî per cui altri paesisti rendono immagini d'Ovidio. Nel nostro, la natura sublime nella sua severità: alberi grandi in lotta co' venti o fiaccati dal turbine, vecchi tronchi solcati dal fulmine, selve, deserti, marine solitarie... (1) „. Se non che, come musicista, il Rosa fu uomo di tutt'altra tempra.

Quando odesi la sua melodia " *Star vicino al bell'idol che s'ama* „ l'anima prova un'insolita e inesprimibile dolcezza, ci sentiamo rapiti da quel lento fluire di suoni, da quell'onda carezzevole che si versa in ritmi piani, blandi e viventi.

La musica del Rosa ci svela la natura dell'artista; inasprito dagli uomini, col pennello e la satira parlava la parola dell'ira; racchiuso nel sacrario dei suoi affetti, lascia libero sfogo al suo intimo sentire. Innanzi a questo fenomeno d'artista, a questo genio caro alle tre muse, appare più che mai la verità che la musica esprime l'essenza della nostra anima.

L'uomo che canta è — ci si consenta l'immagine — una corda sonora in piena vibrazione: esso è la musica vera ed unica della natura; — gli strumenti imitano questo fenomeno e lo trasportano dal concreto psichico all'ideale astratto: è la musica dell'arte.

Il Rosa della musica non è quello delle tele e delle satire, perchè nella musica ha più parte il cuore, nella pittura e nella poesia la mente.

Un nuovo alito di vita, un nuovo impulso di progresso ebbe la cantata per opera di altri maestri dell'Italia meridionale, che furono i creatori avventurosi della melodia non di strada, ma del tempio, del teatro e delle sale aristocratiche.

Uno di questi maestri è Emanuele d'Astorga (1671-1736), salito in tanta rinomanza per uno *Stabat* nello stile concertato.

Intuì l'armonia moderna anche più vivacemente dello Stradella e dello Scarlatti; egli ne ha l'*atto di cadenza*,

(1) Carducci, nelle *Satire, Odi e Lettere di Salvator Rosa.*

le *modulazioni,* frequenti e piccanti, il *cromatismo,* le *progressioni:* il suo recitativo è veramente elegante, mozartiano; ciò quanto all'essenza tonale dei suoi lavori. Quanto alla forma però egli non si allontana dallo Scarlatti, del quale seguì i processi esteriori: la *maniera,* la *condotta* e il *genere.*

Non può sfuggire al musicista la peregrinità del seguente passo di una cantata dell'Astorga *(In questo core — più va crescendo),* passo che fa pensare a Beethoven *(Sonata patetica)*:

Pen-sa per qual-che i - stan - te,
pen-sa per qual-che i-stan - te al - la mia fè
co-stan - te, al mio sin-ce - ro a-mor! Pen - sa,
pen - sa al mio sin-ce - ro a - mor!

Come si vede, il *continuus* (qui trascritto all'ottava sopra) non ha cessato d'imperare, ma esso cede ormai ai diritti della melodia: è accordata la costituzione, verrà poi la libertà ideale vagheggiata dai poeti!

Questa la cantata profana del secolo XVII, ed anche della prima parte del successivo, non essendo stata abbandonata la forma sul *continuus* neppure allorchè si scriveva in uno stile più elaborato; di fatti, cantate per voce unica ed accompagnate col solo basso continuo (da armonizzare ad accordi sul clavicembalo), ne scrissero pure Clari, Marcello, Porpora, il Padre Martini, sebbene questi sommi fiorissero ai tempi del Pergolesi, di G. S. Bach, di Haendel, coi quali la cantata, tanto sacra quanto profana, segna la sua seconda fase. E prima di parlare di questa evoluzione ideale ed organica di un importante ramo della composizione musicale, soffermiamoci un istante sopra una cantata del Marcello, sulla *Cassandra,* monodia, o *monodramma,* sul *continuo:* è la cantata più sviluppata del Marcello e di quante conosciamo ad una sola voce.

Il grande autore dei *Salmi* non cerca in questo suo lavoro l'incanto melodico di un Pergolesi, di un Vinci, di un Leo, nè la profonda elaborazione polifonica di G. S. Bach, che gli fu interamente sconosciuto. Marcello vuol esprimere, colla sola voce, il concetto di ogni verso, di ogni sentimento e talvolta perfino il significato d'ogni parola, e nel far ciò suol mostrarsi, — oltrechè quel musicista che ognuno conosce, — filosofo. Egli cerca la verità e la raggiunge, getta le basi della declamazione lirica moderna e traccia la via che sarà poi seguita da Traetta, dal Majo, da Jommelli e dal Gluck.

Cassandra predice la rovina di Troia e dipinge, con viva parola, l'orrore della tragica scena; è una lunga alternativa di recitativi e di brani melodici; nella descrizione predomina lo stile imitativo. Queste forme si presentano sotto le seguenti varietà:

Recitativo drammatico, sul *basso continuo;* questo basso imita, giusta lo stile madrigalesco, le *figure* del canto, e talvolta s'informa o al genere descrittivo o all'imitativo.

Spunti melodici, pure sul *continuo,* raramente sviluppati.

Una sola aria, e questa col *Da Capo,* sulle parole

" *Vieni, o sposa* ", ecc. — Cassandra chiama Andromaca ad accorrere, per cogliere — in mezzo al conflitto sanguinoso — l'estremo respiro dello sposo morente, Ettore.

Come voleva il gusto del tempo, s'incontrano frequenti tratti d'imitazione musicale *diretta* od *analogica:* così un passo d'*agilità* indica il *volare dei dardi*, certe note *tenute*, nella regione vocale inferiore del canto, significano il *ricoprirsi del sole*, una modulazione repentina (da *do* a *mi maggiore*) sembra voglia, quasi diremmo, far sentire *lo stridere dei cocchi*, imitazioni *mimetiche* tanto condannate da G. B. Doni mezzo secolo avanti a Marcello, e alle quali non aveva saputo sottrarsi già il Palestrina, come notammo a suo luogo, e, ai tempi in cui scriveva l'autore della *Cassandra*, neppure G. S. Bach.

Questa cantata, ad onta possa dirsi un modello di declamazione musicale, ed offra una primaverile fioritura di *spunti melodici*, tuttora freschi e fragranti, pure spesso risente dello stile *scolastico*, e in essa cercherebbesi indarno quella fluidezza di cantilena e quella soavità di espressione soggettiva e psicologica che caratterizza la musica di Pergolesi, fra gli italiani, e quella di G. S. Bach, fra i tedeschi.

Il progredire continuo dell'opera e dell'oratorio influì necessariamente sulla cantata, e in queste nostre peregrinazioni nelle regioni del bello musicale vediamo accrescersi il prestigio di codesta forma d'arte allorchè col Porpora .ed altri compositori — fra i quali non vogliamo dimenticare il gentile melodista Rinaldo da Capua — al *continuo* vennero aggiunti un primo e secondo violino, la viola e il violoncello, oltre qualche altro strumento a fiato.

È questa la seconda fase del genere: la cantata vogliamo dire nello stile *concertato* — e sin qui — (non altrimenti di quella destinata alle sale dei privati) — senza cori, e della quale un impareggiabile modello è l'*Orfeo* del Pergolesi.

Nella melodia pergolesiana, melodia dai contorni soavemente lumeggiati, si incarna il sentimento virginale di un'anima dolce ed affettuosa, che tutta si versa

nell'arte adorata. Udendo i canti del cigno di Jesi si sente il bisogno di esclamare col Gauthier:

*Le vrai beau c'est l'amour !*

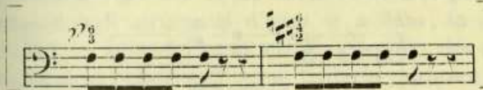
Per la bella varietà dei diversi brani, o *tempi*, per la espressione dei *recitativi* e delle *arie*, per la squisitezza dello stile, le cantate di Pergolesi meritano il primato fra quante sbocciarono al caldo soffio del genio meridionale. In esse non havvi, — a cagione della diversità del genio tedesco dall'italiano, — la profondità di quelle di Bach, ma le loro doti le rendono degne di ammirazione: concetto e forma si compenetrano intimamente: è una arte la più semplice. Nella grazia della melodia vi ha la quintessenza del bello musicale e della musica stessa.

Pergolesi fu il Bellini del secolo XVIII, notando però che egli non ebbe precursori in uno stile essenzialmente psicologico, tuttochè la melodia, questo fluido affettivo — ci si consenta l'espressione — sia colato nello stampo delle arie scarlattiane, e ciò, ben inteso, per quanto riguarda non lo spirito ma l'organismo, la parte esteriore della musica pergolesiana, la quale ha poi questo di particolare — e va ricordato, — che liberasi interamente dalla tirannia del *continuus*.

Nell'*Orfeo* del gentile musicista jesino incontrasi uno dei primi saggi di *transizione enarmonica*, anteriore a quello dell'*Ippolito ed Aricia* di Rameau, sulle parole:

*In dolci accenti all'alma sventurata.*

Il contrasto fra la *dolcezza* e la *sventura* voleva essere reso evidente, e la *dolcezza* è espressa col *primo rivolto* dell'accordo di *Re bemolle*, e la *sventura* col *terzo rivolto* dell'accordo di *settima diminuita* appartenente alla tonalità di *La minore*, nella quale arditamente fa passaggio il compositore:
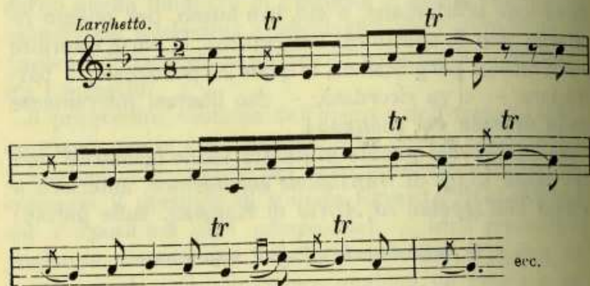


Quanta è la *soggettività* dello stile di Pergolesi, altrettanta è la *oggettività* di quello del Porpora, il quale scriveva cantate, a *favorito sollievo delle gravi occupazioni* dell'elettore di Hannover, edite a Londra, nel 1735.

Col Porpora ci allontaniamo dal Pergolesi per avvicinarci, in qualche guisa, al vecchio Scarlatti: è un bello più formale che estetico, più tecnico che ideale. Però il *recitativo* ha maggiore scorrevolezza che nel creatore dell'aria a *Da Capo* — conservata s'intende bene anche dal Porpora, — e la melodia è più vaga ed espressiva, più libera ed ampia.
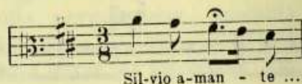
È da menzionare la cantata del Porpora la *Caccia:*

*Destatevi, o pastori, ecco il mattino.*
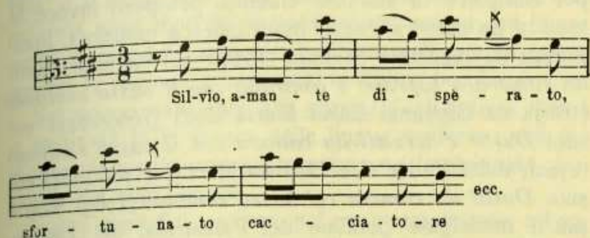
Il carattere delle melodie, mercè l'insistenza dell'elemento ritmico ternario, nelle misure $\frac{12}{8}$ e $\frac{3}{8}$, è prettamente pastorale. — Grazioso il primo tema, succedente al recitativo d'introduzione:




Dopo l'aria con questa premessa, abbondantemente condita di *trilli,* come era stile del Porpora; dopo un secondo recitativo e un'altra aria con *ritornello,* questo sul motivo della voce, giusta le convenzioni che datano dai primordî della cantata, vi ha un tentativo *verista:* una esclamazione che solo più tardi si congiunge al pezzo.



La disperazione del pastorello è trattata, per vero, molto alla leggera: non la tenera sentimentalità del Pergolesi, ma i freddi modi d'Arcadia in più freddi formolismi musicali. L'autore profonde della melodia graziosa, ma che si sposerebbe assai meglio ad altre parole che a quelle di Silvio.




Fatta eccezione per il Pergolesi, in tutto questo lungo periodo della cantata non è chi non veda quanto il Carissimi vinca gli altri venuti anche dopo di lui. Egli è drammatico e plasma la sua musica sulle parole; — i suoi successori non sono che lirici, e mirano soprattutto alla melodia per la melodia: non musica per le parole, ma sonate e sonatine di gola.

Il periodo classico della cantata si chiude, in Italia, con Pergolesi e Porpora.

Desiderata, acclamata l'opera, portati in trionfo i cantori e le cantatrici, l'arte musicale si concentrò tutta nel teatro, e la cantata non divenne che un componimento d'occasione e veste di argomenti mitologici ed allegorici. E se il Sarti, Piccinni, Paisiello, Cimarosa, Cherubini, Spontini e Rossini scrissero cantate, non fu in tali lavori che signoreggiò il loro genio.

Con questi maestri la cantata ha tutte le forme dell'opera: *recitativi, arie, duetti, terzetti, quartetti, quintetti, cori, concertati,* e sempre con grande orchestra. Il Sarti — una mente vigorosa se ve ne fu — non si peritò di aggiungere agli strumenti d'arco e a fiato, in legno e metallici, e agli strumenti crustici persino dei pezzi d'artiglieria di vario calibro e batterie pirotecniche!

Questo poderoso apparato di forze acustiche ed ottiche fu messo in azione nella cantata *Giove, la Gloria e Marte*, scritta dal Sarti per festeggiare le vittorie riportate dalla Russia sui Turchi.

Allato alla cantata, o a meglio dire nel tempo che questa andava perdendo il suo tipo caratteristico e stava per compiere la sua fase classica, prosperò invece la musica da camera vocale madrigalesca moderna, inaugurata da Agostino Steffani (1655-1730) coi suoi *Duetti da camera a soprano e contralto con il basso continuo* (1683), da Giovanni Carlo Maria Clari (1669-1745) coi suoi *Duetti e terzetti da camera con il basso continuo* (1720), e dal Padre Gio. Battista Martini (1706-1784) coi suoi *Duetti da camera col basso continuo* (1763). Non è più il madrigale polifono del Palestrina, del Lassus, del Marenzio, del Principe di Venosa, nel quale era precipuo pregio la elaborazione contrappuntistica. L'*afflatus* della monodia espressiva dell'ultimo quarto del secolo XVI aveva bensì potuto animare la parte superiore del madrigale (il *Cantus*), ma questo non aveva menomamente rinunciato allo stile contrappuntistico imitato, sebbene spoglio degli artificî delle *messe* e dei *motetti*, a *canoni* e *fughe*.

Il madrigale dello Steffani, del Clari e del Padre Martini ha base essenzialmente melodica.

Non è che nel nuovo madrigale manchino le imitazioni, queste invece ne sono, più che ornamento, il principio organico, ma è l'indole della melodia che si allontana in modo assoluto da quella dei temi del vecchio madrigale. Al ritmo piuttosto tardo, grave, con qualcosa d'indefinito, che accusa ancora la natura del ritmo oratorio dell'antica musica, — benchè ci corra molto dal ritmo del madrigale del secolo XVI al ritmo della musica sacra della stessa epoca, — succede un ritmo più mosso, più vivo, il ritmo della musica moderna agile, isocrono, in immediata relazione con la psiche umana, coi battiti interni del nostro organismo. Questo ritmo, associato alla tonalità maggiore, od alla minore, — sì quella che questa nelle loro varietà, — è l'immagine dei

fenomeni del sentimento, e prestasi alla espressione delle passioni, perchè vero anche fisiologicamente, mentre il ritmo destituito d'isocronismo, il ritmo vago, indefinito della musica antica sopraccennata si allontana dal reale, e si svolge in un ordine puramente metafisico; — perciò è il ritmo della musica ideale, altamente poetica: è il ritmo non della canzone, ma dell'ode, non si informa a un meccanico isocronismo, ma ad una libera serie di rapporti, armonici tra loro: nell'uno di questi generi la ragione è evidente, nell'altro occulta.

Nel nuovo madrigale, alla gravità degli antichi idiomi è sostituita la sveltezza delle lingue moderne: non più il magniloquente oratore romano, ma lo stringato parlatore dei nuovi tempi.

I temi melodici variano, nel nuovo madrigale, col variare dei sentimenti delle parole: il dialogo fra le voci è serrato, spesso esse si uniscono: l'armonia ben modulata, da cima a fondo un fare spigliato e semplice; nessuna enfasi, nessuna ostentazione dei mezzi tecnici: è la natura che parla col suo candore e con la sua seducente schiettezza.

È il carattere *ritmico* e *modulante* che separa essenzialmente l'arte musicale moderna dall'antica: ogni ramo della composizione subì questa metamorfosi organica ed estetica.

Nello svolgimento artistico della cantata in Italia, balza all'occhio un fatto: l'ampliamento prima e poi l'impicciolimento della sua forma.

Dai brevi madrigali ad una voce sola del Caccini, il primo institutore del *bel canto*, veniamo alla cantata del Carissimi; una rigogliosa rifioritura di questa sorta di musica scoppia al sole delle nostre regioni meridionali, e la melodia cresce sempre più bella e varia, sempre più fantasiosa ed espressiva: il sublime linguaggio dei suoni trova nel maestro romano il suo Dante, nello Scarlatti il suo Ariosto, nel Pergolesi il suo Petrarca: l'anima, sotto l'impero della passione, non ha più d'uopo di ricorrere al simbolo per rivelarsi, i suoi moti son fatti udibili: le anime si versano nelle anime

mercè un elemento comunicatore invisibile e possente: le vibrazioni delle voci commovitrici la psiche.

La cantata intanto ha lasciato il *continuus* per il quartetto d'archi, per l'orchestra, e ha dato capolavori; — in mezzo ai quali Orfeo rinnova i leggendari miracoli, rievocato dal mago marchigiano, — cioè tocca e ingentilisce gli animi; — poi questa forma poetico-musicale si amplifica sempre in grado maggiore, diventa rappresentazione non più spirituale, bensì materiale, si ingigantisce, si confonde con l'opera; ma ecco — appunto per questo fatto — che la cantata non ha più ragione d'esistere.

Si ritorna alla lirica semplice, al madrigale rinnovato dello Steffani, del Clari e del Padre Martini; l'Italia del settentrione è il nuovo focolare dell'arte; questa perde i delicati fiori del genio partenopeo, ma acquista le robuste fronde dell'insubre alloro, senza poi dire che spesso la grazia espressiva dei canti di Astorga, di Pergolesi, di Rinaldo da Capua — in cui trovansi *spunti* melodici belliniani — si contempera alla vigoria dei maestri lombardo-veneti e bolognesi, e sorgono il Rossini del *Canto dei Titani,* degli inni la *Fede,* la *Speranza*, la *Carità*, delle *Soirées musicales* (otto arie e quattro duetti), e il Donizetti delle *Nuits d'été à Pausilippe,* delle *Soirées d'automne à l'Infrascata,* dell' album *Un hiver à Paris*, delle *Matinées musicales,* delle *Inspirazioni viennesi* e dei duetti da camera.

Rossini e Donizetti fecero rivivere, trasportandola nell'elemento della musica moderna, la cantata del Carissimi, il primo colle note pel canto V della *Divina Commedia* di Dante, il secondo pel canto XXXIII dello stesso immortale poema.

Attorno ad essi i trovatori di romanze si moltiplicarono come afidi sulle rose, alcuni di questi compositori sono celebri quali Morlacchi, Vaccai, Ricci (L), Mercadante, Pacini, Bellini, Verdi, Marchetti, Ponchielli; — vengono poi i minori: Gordigiani, Palloni, Luzzi, Tosti, ecc.

La musica da camera fra noi risentì, anche in questi ultimi tempi, le evoluzioni della musica da teatro: ma

due correnti diverse ci stanno dinanzi: quella dalle libere ispirazioni, secondo la tradizione classica: Amore vi sospira, vi tripudia, geme e spera, impreca e benedice; — e quella trascendentalmente romantica, in cui la spontaneità della melodia sentimentale, o gioconda, cede il posto alla composizione elaborata e calcolatrice: in questa anzitutto vien combinata la parte armonica strumentale, e poscia sono messe (contrappuntisticamente) le parole: e qui la voce è spesso schiava dello strumento, contro ogni buona tradizione della nostra scuola e del canto espressivo.

Coi migliori compositori ossequenti ai principî della scuola italiana si torna alla cantata che estrinseca un dato stato sentimentale, e nella quale l'elemento epico-lirico si esplica nella sua profondità soggettiva.

Fra noi si cantano volontieri i chiari di luna, gli incanti di Posilipo, i misteri della Laguna, le notti stellate, le albe di rosa, gli occhi neri, le chiome corvine, e in fondo v'ha sempre una stilla infuocata che accende i sensi: v'ha del reale nella idealità della poesia stessa; — in Francia si ama alternare il sentimentalismo un po' superficiale della romanza colla *spiritosità* della *Chanson*, spesso, oltrechè scherzevole, beffeggiatrice. In Italia, di rado rivive la sirventese satirica, tramutata in galante. I tedeschi amano invece la ballata, in cui si trovano di fronte due elementi: il reale umano e l'ideale sovrannaturale; i latini sempre più classici che romantici; il contrario i popoli teutonici, tanto portati per il maraviglioso e l'ultraumano.

## § XX.

## LA CANTATA IN FRANCIA

### E FORME CONGENERI.

Forme precorritrici della cantata. — Soggetti preferiti al tempo della Reggenza. — Drammaticità della cantata francese. — Soggetti mitologici e soggetti d'occasione. — L'elemento comico nella cantata. — La cantata francese nel secolo XVIII. — Riproduce la forma dell'opera. — Alcune singolarità dell'accompagnamento strumentale. — Clèrambault. — Campra. — Rameau. — La cantata patriottica. — I romantici. — L'*ode sinfonica*. — La *leggenda drammatica*. — David. — Berlioz. — Ibridismo della grande cantata francese. — La *Dannazione di Faust* di Berlioz. — Il *Canto della campana* di V. D'Indy. — I *Prix de Rome*. — La cantata nel Belgio. — Benoit. — Le *scene liriche*. — La *Francesca da Rimini* di Gilson. — La musica da camera in Francia.

La Francia ebbe la poesia *courtoise*, nata in Provenza e diffusasi — come lo dice il nome stesso — nelle Corti; allato a questa fioriva la poesia popolare, cioè di autori che vivevano in mezzo al ceto meno alto, del quale interpretavano pensieri e sentimenti.

Le arie di Corte, le canzoni *(chansons)*, le arie serie *(airs sérieux)* e i brindisi *(airs à boire)* erano in grande voga ai tempi di Luigi XIV e di Lulli, e precorsero la cantata per merito del Drouart (Giambattista di Boesset), del Brossard, di Campra, di Couperin, di Dumont, di Gilliers, di Hotteterre, Marchand, Monteclair, ecc., ecc.

L'arcadia riviveva popolosa, melata e gioconda, e persino il Nume dalle olenti ghirlande non era escluso dal gentile convitto. Non trattasi però di vera cantata; questa, al pari dell'opera eroica e dell'opera giocosa, fu portata in Francia dall'Italia, e prese sviluppo e voga durante la Reggenza.

Al tempo dei monologhi sul basso continuo, i soggetti preferiti erano mitologici: — la Grecia rivive con i suoi eroi e con i suoi pastori, e più che manifestazione di un unico stato dell'anima, di un dato fenomeno e momento psicologico, la cantata francese era un piccolo dramma: un esempio lo abbiamo nella *Dafne* del Campra, con recitativi ed arie.

Come nell'opera d'allora, Amore — il feretrato nume — è il *Deus ex machina* dell'azione.

Le canzoni non amatorie però non mancavano, e in ogni tempo accanto ai soggetti di moda ve ne ebbero altri ispirati a circostanze momentanee. Alla *Morte d'Ercole*, al *Naufragio d'Ulisse*, a *Medea*, a *Didone*, a *Giunone* e *Pallade* succedono dapprima la *Disputa d'Amore*, *Amore e Bacco*, l'*Amor prigioniero* e poscia l'*Assenza*, la *Incostanza fedele*, gli *Amanti scontenti*, il *Geloso felice*, soggetti, questi ultimi, tolti dalla vita quotidiana: dalle alte sfere dell'ideale si è scesi, a poco a poco, in questo basso mondo, del quale veniva raccolto pure il lato burlesco e comico: così si ebbero *Gli Amanti traditi* di Rameau, l'*Eraclito e Democrito* del Batistin ed altri lavori satirici e piccanti.

Ma anche della cantata di stile comico i primi esempi si ebbero in Italia col Carissimi, la Strozzi e Tarquinio Merula: quest'ultimo aveva scritto, già nel 1638 un *Curzio precipitato*, infarcito di rapidi passi d'agilità al terminare di ciascuna frase del recitativo.

Anche l'allegoria fornì soggetti alla cantata francese, come in Clèrambault e in Monteclair.

Le cantate del secolo XVIII erano collezioni d'arie unite tra loro da brani di recitativo: arie gravi, tenere, lamentevoli, briose, di *bravura*, con lusso di vocalizzi, arie in ritmo di danza: insomma erano il riflesso della musica teatrale del tempo.

Fu allora che salirono in voga i *Tombeaux*, compianti, od elegie tragiche, in morte di qualche importante personaggio.

La musica imitativa, in senso oggettivo ed analogico, era la passione del tempo.

L'accompagnamento si basava, *more solito*, sul *continuo*, come nelle cantate italiane (basso di viola e clavicembalo), ma talvolta aggiungevasi un violino o un flauto. Più originale degli altri, il Clèrambault accompagnò un pezzo (una danza) di una sua cantata colla *Musette* (cornamusa), strumento allora ben accolto nelle sale signorili; e più curiosa ancora l'aria finale del *Sancio Pancia* — nella cantata *Don Chisciotte*, — accompagnata dalla ghironda, derivata dal medioevale *organistrum*, la nostra *viola da orbo*.

Fra tutti gli autori francesi di cantate, Clérambault, — che prese ad argomento, come il nostro Pergolesi, l'*Orfeo*, — preluse allo stile appassionato, espressivo e drammatico del grande Cristoforo Gluck.

L'aria:

« *Rendez-moi ma chère Euridice,*
*Ne separez pas nos deux coeurs!* »

ha squarci pieni di sentimento.

E bellezze d'un ordine anche superiore incontransi in Campra e in ispecie nella sua *Dafne*, dallo stile colorito, dalla forma elegante, ad arie espressive — e talune di *bravura*, — a duetti dialogici, e coll'episodio della Ninfa, in tempo di minuetto, che è un amore di musica incipriata.

Ma Campra è vinto da Rameau, l'ultimo rappresentante l'antica cantata in Francia. Grande teorico, non si voleva ammettere potesse riuscire pure un insigne compositore, talchè egli non trovava neppure chi gli volesse scrivere i versi per la sua musica! Così dovè valersi di testi commiserevoli.

Il grande musicista borgognone dettò numerose cantate, fra le quali primeggiano *Teti*, ad una sola voce (basso), e gli *Amanti traditi*, a due voci.

Lo studio feconda la fantasia, ed egli emerge fra i maestri contemporanei per la ricchezza delle idee melodiche e la profondità e novità dell'armonia, per la vita che ferve nei suoi lavori, infine pei suoi tratti artistici personali e caratteristici. Come Clérambault e Pergolesi, — e prima di essi Poliziano, Peri, Caccini e Monteverdi — non si lasciò egli pure sfuggire il soggetto d'*Orfeo*, e creò un capolavoro.

Rameau si elevò, pel suo tempo, al massimo grado dell'espressione patetica, cosa codesta singolare in chi pareva avesse, più che altro, il dono della grazia dei ritmi di danza; e, invero, nessuno più di lui seppe ne'suoi minuetti rendere la finezza, così delicata, dello spirito francese.

L'estetica della musica ha in questo compositore tipi di schietta e sempre fresca bellezza: in lui non solo una musica dolce, civettuola, leggiadra, non solo una vena nobile, ricca ed espressiva, ma altresì una declamazione logica e una splendida ricchezza di mezzi tecnici negli accompagnamenti; forse gli manca il soave soffio del *bel canto* italiano, ma questo doveva perfezionare il gusto francese un po' più tardi dell'epoca in cui Rameau componeva la sue cantate, e cioè quando le compagnie italiane portarono sulle rive della Senna le opere di Pergolesi, di Vinci, di Piccinni e di Rinaldo da Capua, e quando un italiano — il Duni — tanto concorreva a fondare l'*Opéra Comique*.

Scoppiata la rivoluzione del 1789, — allorchè a Parigi regnavano i musicisti italiani Piccinni, Sacchini, Salieri, Paisiello — prediletto a Maria Antonietta, — Cherubini e Zingarelli, — la cantata divenne patriotica (la mitologia e l'Arcadia furono finalmente messe in disparte) con Gossec *(Offerta alla libertà* e il *Trionfo della repubblica*, due lavori a base di *Marsigliese)*, con Rochefort *(Tolone sommessa)*, col Porta, — la cui *Riunione del 10 agosto*, ossia l'*Inaugurazione della Repubblica francese, sans-culottide*, ha questo programma: 1° *Partenza del corteggio dalla Bastiglia;* 2° *Si dispone a festeggiare l'Essere Supremo sul baluardo degli Italiani;* 3° *La Piazza della Rivoluzione;* 4° *Gli Invalidi;* 5° *Il Campo di Marte*, — con Méhul (*Il Canto della partenza*), ecc., ecc. Ad avere idea dei soggetti del tempo, possono essere rammentati i titoli delle cantate: " l'*Educazione dell'antico e del nuovo regime* (per la festa instituita in onore di G. G. Rousseau), la *Pompa funebre del generale Hoche*, con musica di Cherubini, il *Canto della Vendetta*, di De Lisle ed Eter, ecc., ecc. „.

Durante l'epoca più tempestosa della Rivoluzione, i teatri venivano aperti gratuitamente al popolo tre volte la settimana (1793): i soggetti di circostanza entusiasmavano l'uditorio: si può ricordàre — fra altri lavori — *Tolone sommessa*, del Rochefort. Sulla scena dominava la musa delle battaglie: la Vittoria.

Una nuova e più artistica trasformazione subì la cantata quando l'espansione del romanticismo e i progressi della musica strumentale avevano cangiato aspetto all'arte musicale in tutta Europa.

Sotto l'influenza delle nuove idee e delle splendide conquiste della tecnica musicale, David e Berlioz elevarono l'arte francese — nel campo della cantata — con nuovi capolavori, quali il *Deserto* e la *Dannazione di Faust:* il primo chiamò la propria creazione *ode sinfonica* e il secondo *leggenda drammatica*.

Penetrando l'essenza di questi lavori — e specialmente della *Dannazione di Faust* — è evidente come essi sieno costituiti di elementi diversi, e cioè del genere sinfonico, del teatrale e delle forme dotte e grandiose dell'oratorio.

È il genere cui si attiene la *giovane scuola* francese nei concorsi del *Prix de Rome:* è un'arte diremmo *ibrida,* perchè sinfonia, opera ed oratorio si differenziano rispettivamente per una tecnica ed estetica particolare.

Il solo genio, come in Berlioz, potè trionfare della miscela di questi tre stili, nei quali trovansi in contatto la imponenza e gravità dei corali, dei fugati e delle grandi linee dell'oratorio, con le arie, i duetti, i terzetti, i quartetti dell'opera, e tutto ciò in aperto contrasto con l'alta e pura idealità della musica strumentale.

E ciò sia detto in omaggio ai principî logici dell'arte, pur riconoscendo il valore singolare di non pochi di questi lavori apparsi in Europa nel secolo nostro, e fra i quali, in Francia, tiene il primo posto la menzionata *Dannazione di Faust,* del Berlioz.

Questo lavoro s'impone anzitutto avendo a tema una leggenda profonda e filosofica: un eroe in cui ogni uomo riconosce qualcosa di sè stesso; è un dramma nel quale si agitano tutti quanti i problemi della vita dello spirito

e del sentimento: esso è simbolo di quel desiderio insaziabile che ne divora tutti e di continuo.

È una cantata nella sua massima amplificazione e varietà di forme, e che si allontana interamente dal tipo originario, appunto come s'allontana la pianta, che mette copiose fronde e fiori, dal seme che la germinò. In questa, benchè pallida imagine, è raffigurato l'essere dei lavori cui più sopra s'è accennato.

Nè meno di Faust interessa Margherita: amore e fragilità, l'obblio di sè, la colpa, il pentimento: morte e redenzione.

Mefistofele: la occulta potenza che ispira ed incita al male, il nemico della luce, il bieco turcimanno, la forza che inabissa nel conflitto delle passioni, la nota infernalmente dissonante che rende più bello il divino accordo delle armonie del cielo.

Se nella musica della scuola romantica francese abbiamo la miscela di tre diversi tipi estetici, non è men vero però che questi sono trattati con arte somma, specie per quanto concerne l'orchestrazione, piena di novità e di fantasia: Berlioz è — in Francia — il principe dei coloristi e il polifonista dai magici connubî di agenti sonori.

Non solo nelle idee melodiche, — con metamorfosi ritmiche le più ingegnose e nuove, — ma anche nella loro veste armonica, Berlioz ci conduce di sorpresa in sorpresa: tutto, quasi può dirsi, è inatteso e nel tempo stesso preparato, e con quell'arte che nei grandi non si discopre così di leggieri.

Certo però che dopo l'inno alla primavera ed i canti dei villici, che empiono l'aria di letizia, non ci aspetteremmo quel tratto di *virtuosismo orchestrale* che è la tanto decantata marcia dello zingaro Michele Borna, e da questi intitolata al principe Francesco Rakoczy (1671-1735), — un pezzo di grande effetto acustico, ma cozzante violentemente con lo stile di Berlioz.

Bizzarro pleonasmo!

Ma respiriamo subito miglior aere al risuonare del soave inno di Pasqua. Come il Berlioz seppe bene imitare, con gli elementi orchestrali, il registro della *voce umana* dell'organo!

Quale pennellata di genio il tratto strumentale, così aspro e stridente, all'apparire di Mefistofele! — Vi è sintetizzato il sinistro personaggio.

La fuga in morte del topolino non vale quella del *Requiem* dello stesso Berlioz, ma nella *Dannazione di Faust* è umoristica, e la satira può dirsi riuscita, sebbene di gusto discutibile.

La nobiltà dello stile di Berlioz appare intera nell'*aria delle rose,* — nel *sogno* di Faust, — preceduta da voci fantastiche, vaporose, disperse per l'aria.

Nella danza degli Silfi si rivela un mondo di poetici e graziosi sogni.

Il doppio coro, che chiude la seconda parte, presenta due melodie affatto diverse (come avemmo ad osservare in altra parte di questi nostri studî) nel *tono* e nel *modo*, nel *ritmo* e nel *carattere;* — cantate dapprima l'una dopo l'altra, sono poi eseguite simultaneamente in una fusione armonica piena e vigorosa.

Nella canzone gotica " *Vi fu una volta in Thule un re* ", Berlioz volle espresso il carattere arcaico del pezzo con una musica delicata e semplice, e si piacque impiegare melodicamente il *tritonus,* forse per richiamare la tonalità *Lidia* medioevale.

Anche senza voler passare in rassegna il grandioso lavoro pezzo per pezzo, non si può tacere della *evocazione*, della *danza dei folletti,* e sopratutto del monologo psicologico di Margherita: un poema di lacrime.

Ed eccoci alla pagina capitale del lavoro, una pagina di musica descrittiva: *la corsa negli abissi,* di Mefistofele e Faust.

I violini imitano il galoppo dei cavalli, l'oboe geme: è la voce di Margherita abbandonata; — i contadini, spaventati dai due sinistri cavalieri, invocano aiuto:

*Sancta Maria, ora pro nobis. . . .*
*Sancta Magdalena, ora pro nobis. . . .*

È un quadro d'altissimo terrore, dipinto con pennello michelangiolesco. Al colmo del *crescendo* orchestrale, allorchè i cavalieri precipitano nella voragine, sgomenta il *pandemonio.*

Dall'inferno in orgia siamo trasportat prima sulla terra, poi in cielo fra le schiere degli angeli. L'apoteosi di Margherita perdonata ispirò al Berlioz un coro tutta idealità, paradisiaco.

Non avevamo ragione di dire che anche ad onta della mancanza d'unità di genere, la *Dannazione di Faust* s'impone alla nostra ammirazione come nessun altro capolavoro dell'arte accademica francese?

Gli avvenimenti della vita politica non offrirono argomento alla cantata in Francia solamente al tempo della Rivoluzione: già anteriormente, e cioè sotto il regno di Luigi XIV, i prologhi alle opere non avevano relazione alcuna coll'argomento del dramma, ma celebravano la gloria del *Roy Soleil:* erano perciò una sorta di cantata.

Ai tempi di Luigi XV, Clérambault scrive la cantata allegorica il *Sole vincitore delle Nubi* per festeggiare la guarigione del monarca, ch'ebbe in pericolo la vita; e, in tempi non lontani da noi, la cantata in Francia festeggia le vittorie del 1859 nei campi lombardi con le note di Auber, di Reyer e di Gevaert.

Non vuol essere dimenticata la cantata di Rossini, non altro che menzionata antecedentemente: *A Napoleone III e al suo valoroso popolo — Inno per la cerimonia delle ricompense della Esposizione universale —* 1867 — con danze, campane, tamburi e *cannoni!* Col suo solito spirito faceto, il grande maestro non aveva mancato di aggiungere alla enumerazione degli strumenti e degli altri mezzi ausiliari d'esecuzione — tra cui il cannone, alla Sarti, — l'espressione: *Excusez du peu!*

Seguì la scuola del Berlioz Vincenzo D'Indy, autore della trilogia descrittiva sul Wallestein di Schiller; fortunatamente in questo lavoro la musica descrittiva non ha parte predominante.

È nella leggenda drammatica il *Canto della campana* (un prologo e sette quadri) che il maestro D' Indy mostrasi più fervido seguace di Berlioz che non di Cesare Franch, che pure gli fu docente di composizione. Lo stesso soggetto — dovuto a Schiller — era già stato posto in musica da Andrea Romberg (1767—1841), il cui lavoro

è ben noto non solo in Germania ma anche in Inghilterra.

Vincenzo D'Indy espone nel prologo della leggenda alcuni motivi che riappariscono poi in seguito, senza però che si possa riconoscere in ciò il complicato e filosofico processo dei *motivi di guida* (*leitmotive*) wagneriano.

Seguace fedele, come si disse, di Berlioz, egli pure ha le sue danze (tra cui un valzer in *sei ottavi*), cori di fabbri, di orafi, di fonditori di metalli, di popolani, di studenti, che cantano l'inevitabile *gaudeamus igitur*. Vi ha pure un *canone* a quattro parti.

Il D'Indy volle vincere la mano al Berlioz della *Dannazione di Faust*, che non aveva scritto di scolastico in questo lavoro che una *fuga*.

Nella scena della *visione*, il D'Indy si sbizzarrisce nella musica più fantastica e descrittiva che si possa imaginare. — Wilhelm, il fonditore di campane, giunto al declivio della vita, vuol rivedere i principali avvenimenti del suo passato.

Egli è, tutto scoraggiato, nell'interno del campanile: a un tratto scocca la mezzanotte, le campane fanno udire le loro voci, le sculture si animano, gli spiriti, i folletti, gli elfi accorrono: a Wilhem appare il fantasma della sua amata, da tempo morta, che lo invita a volgersi a lei, l'eterna Armonia!

La musica è qui chiamata ad esprimere più di quanto sia in suo potere. Il D'Indy colse perciò il lato meno estetico e meno elevato del suo prototipo.

I candidati al *Prix de Rome* con gli *Argonauti, Lutezia, Loreley*, il *Paradiso perduto*, il *Tasso*, la *Tempesta*, ecc., seguono, quasi tutti senza eccezione, la scuola di Berlioz e l'ibridismo organico ed estetico della cantata francese, oggi condita di processi tecnici e maniere melodiche wagneriane.

Che questa scuola conduca su di una falsa via lo provò un musicista pure di gran valore — Cesare Franck — colla sua *Psiche*, ahimè! dalle ali di piombo.

Alla scuola francese si ricollega la fiamminga, che ha a capo il venerando Peter Benoit, — da noi menzionato

parlando dell'oratorio, — famoso pel suo *Lucifero.* — È autore — nel genere della cantata — altresì di un colossale lavoro — *il Reno,* — detto, da altri, *oratorio profano,* o *laico,* e che noi preferiamo — lasciando da parte il vocabolo oratorio — denominare *opera accademica,* o da *concerto.* A questo medesimo stile, appartiene, dello stesso Benoit, la *Guerra (Orlog),* con testo fiammingo : un lavoro poderoso.

Il lorenese Teodorico Gouvy ha cantate sotto il titolo di *scene liriche,* e di recente Paolo Gilson seppe segnalarsi con la cantata *Francesca da Rimini,* ispirata all'immortale canto V dell'*Inferno* di Dante. Il Gilson appartiene alla schiera dei coloristi orchestrali e dei geniali ricercatori di nuove combinazioni armoniche e di amalgami acustici non per anco da altri tentati.

Il lavoro tematico nella musica del Gilson è molto complesso: i *Leitmotive,* numerosi, attraversano in ogni guisa l'intera partizione e commentano le situazioni con logica rigorosa e commovente eloquenza. I personaggi si distaccano dal fondo del quadro, e ciascuno di essi vive una propria vita psicologica. Il Gilson, nel trattare un soggetto essenzialmente passionale, non seppe, non potè, o, forse, non volle sottrarsi alle seduzioni di *Tristano ed Isotta:* epperò Wagner ricorre al nostro pensiero di frequente nel leggere questo lavoro.

La cantata, così in Francia come nel Belgio, non venne abbandonata come accade in Italia; — anche la Germania seppe tenerne alto il prestigio, e lo vedremo più oltre.

Accanto ai grandi lavori, in cui s'alternano gli assoli ai cori, questi ai concertati e ai pezzi strumentali, in Francia esiste una florida letteratura di romanze e canzoni, illustrata dai musicisti più famosi della nazione. La musica vocale da camera francese è bella, espressiva negli argomenti teneri, e spira un'eleganza che non si riscontra l'uguale fra nessun altro popolo. Boieldieu, Choron, Niedermeyer, Berlioz, David, Ambrogio Thomas, Reyer, Bizet, Saint-Saëns crearono vere gemme in questo stile; chi non ricorda poi il poemetto *Biondina* di Gounod, le romanze di Widor, di Bour-

gault-Ducoudray, della signora Holmès — autrice di opere e grandi cantate — della Grandval, di Delibes, di Massenet, il gentile autore del *Poema d'aprile* e del *Poema della primavera?*

Nella terra che la prima vide errare i trovatori col liuto ad armacollo, — i creatori della lirica occidentale, riecheggiante la poesia eolia propagatrice delle gesta della cavalleria e delle avventure d'amore, — doveva ben rifiorire la romanza galante, gentile e sentimentale, poichè i caratteri di una stirpe e il gusto di un popolo sono, attraverso i secoli, sempre identici a sè stessi.

La romanza è il fiore melodioso della risorta civiltà latina: essa è la cantata intima tornata alla sua nativa semplicità.

—

## § XXI.

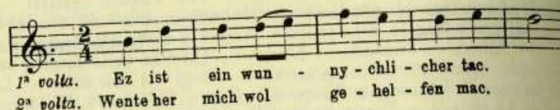
## LA CANTATA IN GERMANIA, INGHILTERRA, E IN ALTRI PAESI DEL SETTENTRIONE.
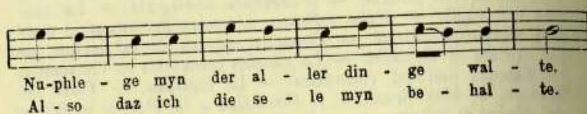
Due rami d'arte poetico-musicale fra i tedeschi nel medioevo. — I *Varndeleute* e i *Videläre*. — I *Minnesinger*. — Tannhauser. — La canzone tedesca. — Sua essenza estetica. — Il *Locheimer Liederbuch*. — Monodia vocale con accompagnamento (saggio del 1500). — Autori di cantate in Germania. — Albert. — Stoelzel. — Keiser. — Estetica della cantata secondo quest'ultimo compositore. — Pregi del suo stile. — La cantata di Schürmann, Buxtehude, Graun, Tellemann, Wilderer. — La pleiade. — Caratteristica dello stile del tempo. — G. S. Bach e le sue cantate profane. — Il *cembalo obbligato*. — La cantata del *caffè*. — *Febo e Pane, dramma per musica*, cantata allegorico-satirica. — Concetto elevato di tal lavoro. — La cantata di Haendel. — La cantata romantica in Germania. — Essenza dell'arte romantica. — La *Ballata*. — Liszt. — Brahms. — Max Bruch. — Il *Paradiso e la Peri* e le *Scene del Faust* di Schumann. — Logica musicale di questo maestro. — Considerazioni ulteriori sul classicismo e romanticismo. — Il romanticismo d'oggi è il classicismo di domani. — Hofmann. — La cantata in Inghilterra, Danimarca, Svezia e Norvegia. — Il *Lied* tedesco.
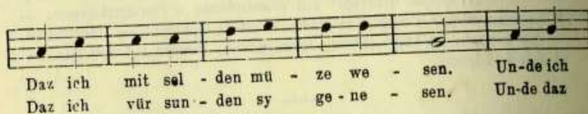
In Germania, seconda patria dell'arte musicale, la cantata riveste i principali attributi della musica tedesca: soggettiva nel sentimento, profonda nella tecnica.

Due diversi rami d'arte poetico-musicale ebbe la Germania nel medio evo: il primo quello puramente popolare dei Varndeleute (genti erranti), — sorta di Gogliardi e di menestrelli, — e dei Videläre (suonatori di Vidula = Fidel = Rota); il secondo quello degli artisti, o cantori d'amore *(Minnesinger)*: gli uni avevano per campo delle loro gesta poetico-musicali le pubbliche vie e le piazze, gli altri le sale, gli ambienti aristocratici delle gare della Wartburg (1207). Se dei Varndeleute e dei Videläre non ci pervenne una nota, in compenso possediamo numerosi
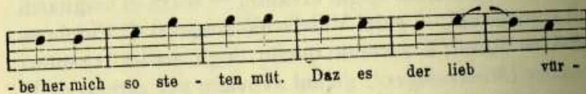
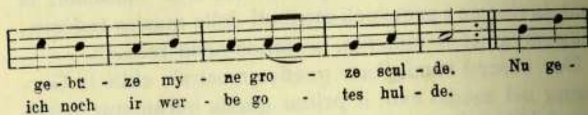
componimenti dei cantori d'amore, le cui melopee preludiano lontanamente al *corale* e risentono dell'antico canto Gregoriano. Ciò, rispetto ai *Minnesinger,* sia detto in generale, poichè, scendendo al particolare, dobbiamo affrettarci a riconoscere l'esistenza, oltrechè di melodie a ritmo oratorio ed a tonalità greco-latina, anche nei due modi più popolari — il *maggiore* e il *minore* — e in ritmo non prosodiaco ma isocrono, *Misurato,* e specialmente informato dalla misura *ternaria,* senza esclusione assoluta però della *binaria,* come vediamo nel seguente brano di Tannhauser, l'eroe della notissima opera di R. Wagner.





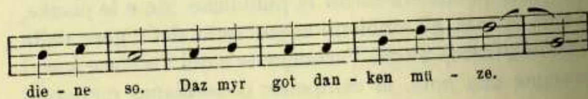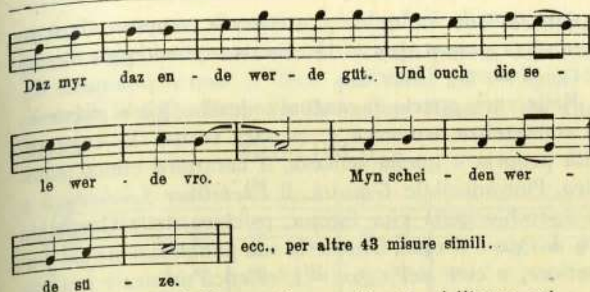













FÉTIS, Vol. V, pp. 78 e 79, riportate dall'opera sui *Cantori d'amore*, di Hagen, parte IVª, p. 797.

Tannhauser, nel ***Venusberg***, cantò l'amore sensuale; " *ut in Veneris montem hoc est lupanaria* ", così la censura pontificia, al contrario dell'ultimo dei ***Minnesinger***, Frauenlobe, che celebrò l'amore puro e ideale.

La musica del reietto dal Pontefice di Roma sente — fatto curioso — del canto greco-latino, quando invece i canti dei trovatori hanno il gusto delle melodie ornate, melismatiche dell'oriente. È agevole immaginare se la religiosa unzione di quelle cantilene possa conciliarsi con le idee mondane delle parole di Tannhauser, piene di scetticismo e di ironici tratti. I canti dei ***Minnesinger*** erano però — comunemente — una recitazione ad accenti naturali, senza regolarità di speciali *misure* ritmiche. Non le rifioriture delle canzoni francesi, ma l'essenza della semplice parola, secondo le ragioni del *metro* e del *verso*. È qualcosa che ricorda l'arte degli antichi. I canti dei ***Minnesinger*** venivano accompagnati dal Fidel e dall'Arpa.

Quanto non è inferiore quest'arte a quella dei nostri canzonieri fiorentini cantati da Dante, descritti da Boccaccio, e che brillavano quando l'Italia vantava i nomi di Arnolfo, di Cimabue, di Giotto, al tempo della emancipazione dalle tradizioni bizantine?

Intorno a quel tempo apparve nei paesi teutonici il noto canone:

« *Martin lieber, Herre mein* »

e cioè quando in Inghilterra era già composto il citato *Sumer is icumen;* poi la Germania brabanteggia, finchè sorge il corale Luterano.

Nelle varie specie di canzoni tedesche, già si riscontra la consistenza armonica e in pari tempo la soggettività propria a quella schiatta, il carattere etnico teutonico, l'intraducibile *Gemüth*. Il *Locheimer Liederbuch* è lo specchio della vita intima, psichica della Germania tra il 1390 e il 1420, benchè la sua pubblicazione sia posteriore, e cioè del 1450. — L'estetica musicale era già avanti in quel tempo, ragguardevole per l'arte nel paese del quale ora ci occupiamo.

Così si può sintetizzare il *Locheimer Liederbuch:*

*a)* Canti ampi e sviluppati, ad *antecedente e conseguente,* logici, di bella chiarezza fraseologica;

*b)* Ritorno, nella melodia, di idee già preudite nello stesso pezzo, giusta una legge sovrana della musica;

*c)* Trasposizioni fraseologiche ai *toni affini;*

*d)* Evitata la ripetizione di una medesima cadenza.

Quanto abbiamo esposto dimostra che le condizioni della composizione musicale in quel tempo erano già prospere e promettenti per l'avvenire.

I canti del volume sopraccennato sono a 2 e a 3 parti, e si possono dire modelli di buona disposizione di parti vocali.

Johannis Gallici, che insegnava contrappunto in Lipsia nel 1520, riporta un breve componimento che merita qui un cenno, perchè può essere considerato un primo saggio di monodia con accompagnamento: è un canto a voce sola con *substratus* armonico strumentale. Come si vede bene dalla musica di questo pezzo, che qui sotto trascriviamo in notazione moderna, e che sarà conosciuto con interesse come un raro cimelio musicale — benchè per noi scorretto, — le due parti in chiave di *Fa* non possono essere cantate, perchè non solo prive di parole, ma anche perchè la figurazione delle note non comporta in niun modo il testo del canto. Se poi le *parti* in chiave di *Fa* fossero anche cantate *(vocalizzando),* ciò non toglie non si trattasse lo stesso di
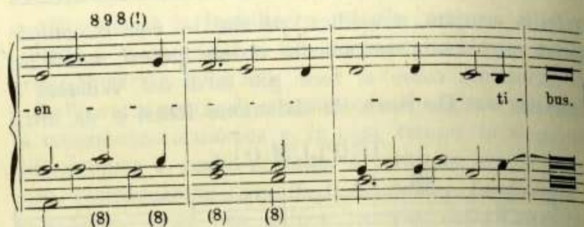
melodia cantata monodica, perchè le voci accompagnanti avrebbero, secondo la nostra ipotesi, sostituito gli strumenti, come si fece più tardi dal Willaert a Venezia, dal De Rore, da Salomone Rossi e da altri.

TRIPLUM (1).

(5) (5)

A - ve mi - tis, a - ve pi - - - a, a - ve quæ pan - dis ho - - - - - - sti - a cæ - te - rum pe - ca - to - - ri - bus ad te con - fu - gi -

(1) Per *triplum* intendesi l'unione di tre canti, come *quadruplum* significa l'aggregazione di quattro canti e *duplum* di due soli canti.




La peste nera e il separatismo gettarono l'arte e gli artisti in Germania nello squallore sino al giorno in cui Finck, Isaak, Senfel, Stolzer, Hofheymer, A. von Bruck e Dietrich non attestarono, colle loro composizioni polifoniche, l'esistenza di un'arte tedesca.

Un nuovo indirizzo alla musica di tutta Europa doveva essere però provocato dalla creazione dello stile monodico, da questa potenziale ristorazione dell'*assolo* lirico dell'antica tragedia degli Joni e della lirica Eolia. Il canto d'Ugolino dell'Alighieri, con le note di Vincenzo Galilei, fu come la favilla che accese la luce vivificatrice della rinascenza nel campo della musica profana.

Schütz, Hassler, Sweling recano le novelle forme della Scuola Veneziana nei paesi tedeschi, e preparano la via che dovrà poi essere percorsa dai musicisti avvenire. Questo fatto artistico non ci è ignorato.

Per quanto riguarda la cantata, la Germania non conobbe il periodo d'infanzia, l'adolescenza di questa forma d'arte nel suo paese d'origine: essa la ereditò da noi italiani già adulta e rigogliosa, e non ebbe che ad ampliarla, a perfezionarla, farsela propria, tedesca: dobbiamo però ammirare la rapidità di questo sviluppo in Germania; di fatti, già nel 1638, Heinrich Albert (1604-1651) ha cantate persino con violino primo e secondo, viola prima e seconda, fagotto e violoncello, oltre il *continuus*, con preludi e ritornelli strumentali, detti *sinfonie*, in istile polifonico, e, per vero, teutonicamente grevi. È il tipo della cantata primitiva tedesca, che si distacca dalla italiana per la maggiore importanza della strumentazione e la minore soavità del canto vocale.

Questo è assai più geniale in Stoelzel (Goffredo Enrico. — 1690-1749), la cui cantata la *Rosa,* ad ariette, arie col *Da Capo* e recitativi alternati sul *continuus,* segue scrupolosamente — quanto alla condotta — la forma italiana di Scarlatti. La prima aria, od arietta, in tempo $\frac{2}{4}$ " *Die Rose bleibt der Blumen Königin* „ [*La rosa è regina dei fiori*] spira una leggiadria che potrebbe essere invidiata dai Jommelli e dai Cimarosa, venuti tanti anni dopo lo Stoelzel.
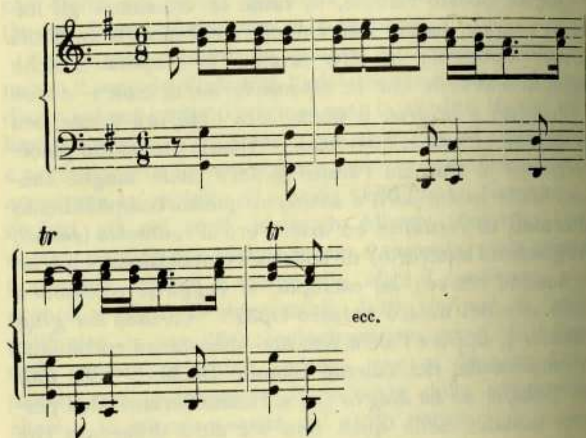
Ma la cantata in Germania si leva alla sua maggiore altezza, dalla fine del secolo XVII a tutta la prima metà del XVIII, con Keiser, Schürmann e Bach (G. S.), tuttochè il primo e l'ultimo, quanto all'essenza del loro stile rispettivo, si trovino agli antipodi: omofonico l'uno, polifonico l'altro.

Reinhard Keiser (1673-1739) non appartiene al novero dei compositori inconscienti di ciò che fanno, quasi strumento di una forza che li domina; egli non si teneva pago unicamente delle proprie doti artistiche naturali, ma le voleva corroborate dai buoni studî della critica e dalle speculazioni intellettuali dell'arte. Una pagina della prefazione al suo *Gemüths-Ergötzung* (1698) chiarisce la storia e l'estetica della cantata. Così egli scrive: " Queste poesie cantate, o, come le chiamano gli italiani, *cantate,* hanno interamente sostituito gli anteriori *Lieder* tedeschi; la loro origine fu l'opera. Poichè ognuno s'avvede che le diverse forme di essa — e cioè i *recitativi* e le *arie,* e queste ora liete, ora meste, ora in questo ed ora in quel *tono,* — riescivano molto piacevoli, così si tramutò l'antico genere delle lunghe canzoni dalle molte *parti* e *strofe,* in questo componimento alternato di *recitativi* ed *arie.* Però il *contenuto* (*Inhalt,* l'argomento letterario) di codeste composizioni non è interamente nuovo; ad esempio, si vegga la così nota e bella ode del nostro tedesco Opitz: " *Coridon der ging betrübet* „, oppure l'altra, non mai abbastanza encomiata, incomparabile, del valente Simone Dachen: " *Es fing ein Schäfer an zu klagen* „, e si riconosceranno due perfette cantate, nelle quali non v'è altra differenza che

l'essere composte in versi *(Vers-Weise)*, e doversi assolutamente cantare sopra una melodia, e l'avvicendarsi delle melodie e degli ariosi con lo stile recitativo *(Recitativ-Spiel)*, l'unico che noi dobbiamo agli italiani. „

Keiser dimentica qui che l'aria col *Da Capo* è per l'appunto di creazione italiana, e che gli argomenti pastorali, idilliaci, bucolici, hanno tra noi un'antica e non mai interrotta tradizione da Teocrito a Virgilio, e da questi a Calpurnio, a Poliziano, al Tasso. Coridone, cantato da Opitz, è un personaggio appunto delle egloghe del poeta mantovano, ed altresì del suo felice imitatore siciliano, al quale andò tanto a sangue pure Teocrito.

Vivacità d'estro inventivo e fecondo, slancio lirico, sentimento drammatico tutta vita e movimento, ingegno assimilatore, Keiser rispecchia la musica, lo stile di tutti i suoi contemporanei; nè gli manca la grazia che corona la bellezza, nè il fuoco sacro che suggella l'opera dell'artista; colla sua plasticità ritmica, vigorosamente disegnata, si distacca dal gruppo degli altri maestri del tempo; — preferisce la melodia al contrappunto, perciò in lui predomina il canto anzichè l'accompagnamento, il cui *basso* è della massima semplicità, e talvolta non ha che lo schema del ritmo:



La ritmica del Keiser è poi corroborata dalla vaghezza delle modulazioni armoniche, e sebbene il processo degli amalgami strumentali non fosse ancora balenato alla mente dei compositori, pure egli cercava la varietà dei colori acustici; ricorrendo, a tal fine, alla fusione dei flauti dolci coi violini, delle violette col fagotto e con gli oboi. Altre volte un violino solo *concerta* con la voce, e con passaggi di *bravura,* e tutto ciò ad iscansare la monotonia, l'uniformità, e quanto mai può ingenerare noia, uno dei peccati capitali del musicista.

Schürmann non ha l'istinto teatrale di Keiser, e piacesi, assai più di questi, del contrappunto nella composizione, sia pure libera e ideale; però sentì, come pochi altri maestri, lo stile del *recitativo,* e mercè questa sua facoltà seppe fare della cantata un quadro vivente, pittoresco e drammatico. Nelle arie e nei cori (di bella elaborazione) egli riesce forse talvolta un po' stanchevole, ma poi si è compensati da sprazzi melodici pieni di buon gusto, tanto più ch'egli sa elevare l'importanza della strumentazione al punto da renderla nuova, pel suo tempo, e poetica.

Keiser, Schürmann e G. S. Bach, — di quest'ultimo avremo a dire or ora, — costituiscono la splendida triade cui devesi la cantata classica tedesca; ma tra Schürmann e il sommo Bach troviamo alcuni altri compositori di cantate che non vanno qui dimenticati: menzioniamo Dietrich Buxtehude (1637-1674) con le sue " *Suonate* ", precedenti l'*entrata* del canto, e coi suoi duetti *(Cantus I, Cantus II)* in istile madrigalesco, od imitato; Graun, tipo dello stile musicale del suo tempo, epperò poco o punto originale; Tellemann, non troppo inventivo pur esso, ma dall'anima piena di senso tedesco; Wilderer Giovanni Ugo, coevo dello Schürmann, che corregge l'abuso delle progressioni (*rosalie*) melodiche con islanci di sentita melodia, e la plejade di Gayreck, Hofmann, Heinichen, Kuntzen, Vogler, — quest'ultimo in una sua cantata non isprezza il *canone,* e nel complesso del suo stile mostrasi un eletto dell'arte tedesca, — Giovanni Sebastiani (1622-†?), Hasse Giov. Adolfo (1699-1783), che

se rinnegò — come fecero più tardi Mayer e Meyerbeer — la patria tedesca, questa però non potè rinnegare chi le aveva procurato tanto onore. Lo stile di Hasse è prettamente italiano.

Al tempo di costoro, la caratteristica estetica della composizione musicale si può riassumere nella ricerca della bellezza fonica, nella chiarezza delle frasi melodiche, nella semplicità e schiettezza, in una nobile e contegnosa giocondità: tali i requisiti della musica di quel tempo; la filosofia non se ne era ancora impossessata, e la musica non era che una dolce ricreazione dello spirito. Il principio sensista predominava sulle metafisicherie e sentimentalità, spesso morbose, dei tempi posteriori.

Sin qui, in Germania, la cantata si mantenne secondo il suo essere originario; essa presentò costantemente, diremo così, un rapido colpo d'occhio sopra una scena, un quadro momentaneo della vita, sia vera questa o imaginaria; — ed ora, mercè, G. S. Bach, — l'aquila dei compositori tedeschi, — si apre per la cantata un nuovo e magnifico orizzonte. Nel grande di Eisenach abbiamo già un'ampia evoluzione dello stile e della forma della cantata: egli è sovrano del proprio regno, egli — quasi potrebbesi dire — vive e agisce in una sua propria orbita esclusiva.

Nella cantata " *Amor traditore* ", ridusse la forma Scarlattiana al suo *minimum* (*I. Aria; — II. Recitativo; — III. Aria*). È l'unica composta da Bach su testo italiano. L'ultima di queste arie (1) ha la forma col " *Da Capo* " e il *cembalo obbligato*. Qui il *basso continuo* non è più *nudo*, non è più da realizzare secondo il gusto del suonatore, ma è rivestito di elegante elaborazione, affidata, naturalmente, alla mano destra. Si ha così uno

(1) Le parole di quest'aria (nella cantata *Amor traditore* di Bach) non sono veramente fiori del Parnaso italiano, eccole:

« Chi in amore ha nemica la sorte
È follia se non lascia d'amar;
Spezzi l'alma le crude ritorte
Se non trova mercede al penar ».

splendido esempio del come i grandi artisti sviluppavano l'accompagnamento sugli strumenti a tastiera al tempo di G. S. Bach. Arte profonda, ricca e geniale oggi perduta.

Nella cantata " *Schweigt stille, plaudert nicht* „ il grave Bach scende dalle sfere del sublime religioso e della pura idealità strumentale: esso ci mostra il lato giocondo della sua anima, la sua vena umoristica.

È una specie di scena lirica fra due personaggi: Schlendrian e la figlia Lieschen: il primo odia il caffè, la seconda lo trova *più dolce di mille baci, più soave del vino moscadello,* e lo preferisce alle pompe nuziali, alle amene passeggiate, alle vesti di moda, ai nastri d'oro. Sol quando è minacciata di perpetuo celibato, la giovane si scuote, e canta la felicità di possedere un " *buon marito* „; ma chi vuole la sua mano deve permetterle di bere quanto caffè le piace, e da sola e con le comari, come in quel tempo era uso in Germania.

La prima aria del soprano

« *Ei! wie schmecht der Caffeesüsse,*
*Lieblicher als tausende Küsse,*
*Milder als Muscaten Wein* » ecc.,

quella in *Mi minore* del basso, l'altra del *caro innamorato,* e l'*assieme finale* non potevano essere se non creazione del più inventivo e vasto genio musicale del secolo XVIII.

Di Bach vogliamo pure ricordare la cantata

« *Weichet nur, betrübte Schatten* ».

Conta nove pezzi, l'ultimo dei quali una gavotta, col *Da Capo,* per voce di soprano, con *continuo,* violino I, violino II, viola ed oboe.

Nella cantata: *Lotta tra Febo e Pane (Der Streit zwischen Phœbus und Pan,* dramma per musica " *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde),* gli elementi materiali di cui si serve il compositore sono più considerevoli. Anzitutto intervento del coro e di parecchi personaggi (Febo, Pane, Mida, Tmolus, Momo, Mercurio), poi un'orchestra

così composta: violino primo e violino secondo, viola, basso continuo pel basso di viola e pel clavicembalo, due flauti, due oboi, tre trombe e timpani.

I cori, all'esordire e al chiudersi del lavoro, sono come le spalle di un grand'arco: in mezzo alternansi cinque recitativi e cinque arie, ciascuna delle quali con uno strumento *obbligato*.

Importante il concetto di questa cantata, il cui genere è essenzialmente satirico: è un lavoro simbolico. L'Arcadia è messa da banda, e sotto l'allegoria s'intravede chiaramente il pensiero dell'autore, che volle dileggiare la critica ignorante, personificata in Mida — (sotto cui è forse raffigurato un tal Scheibe, denigratore di Bach); Febo rappresenta invece l'arte elevata (Bach stesso), — — Pane la musica popolare, Mida partigiano delle arie che s'imprimono di botto nell'orecchio. È il contrasto perpetuo fra l'arte sensista e la ideale, svolto poi nei *Maestri cantori di Norimberga* di R. Wagner.
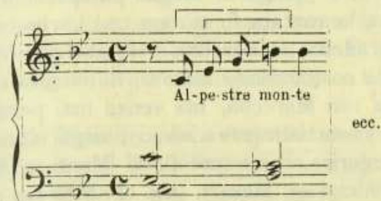
G. F. Haendel, il grande emulo di Bach, rese pur egli largo tributo d'ispirazione alla cantata: ne ha con testo inglese ed altre con testo italiano. I soggetti da lui posti in musica sono amatori: è l'Arcadia che rifiorisce con la sua legione di graziose ninfe e di melati pastori.

La forma esteriore delle cantate di Haendel è quella della cantata Scarlattiana: i recitativi e le arie, coll'inevitabile *Da Capo,* si alternano tra loro; queste ultime sono di diversi caratteri: patetiche le une, brillanti le altre.

Alcune cantate sono precedute da *ouvertures,* altre da *sinfonie* in due *tempi,* il secondo dei quali un *Adagio* col *Da Capo.*

Quanto agli elementi posti in azione, la cantata Haendeliana appartiene al genere concertato. Gli strumenti impiegati sono: un violino primo e un secondo, due oboi e basso. Il *continuo,* nelle arie, propone il motivo, questo suol essere ripetuto dalla voce; ma avviene pur che le voci concertino con gli strumenti d'*ornamento;* talune sono arie di *bravura*, concertanti con un primo violino.

Non solo all' esordire, ma anche in progresso della cantata, vi ha talora qualche brano puramente strumentale, come un' *Entrée,* un *Minuet,* quest'ultimo poscia cantato dalla voce. Singolare, e imitato da Meyerbeer nella *Dinorah* (nell'aria della cornamusa), il salto di 7ª maggiore nella cantata " *Alpestre monte* „.




Nella cantata " *Ah, crudel, nel pianto mio* „, la melodia è sentita e penetrante: il *triemitonium* discendente è elemento il più proprio ad esprimere uno stato appassionato dell'animo: lo troviamo pure in Mozart, in Schubert e negli altri lirici del cuore.

Di quel bel che il ciel ti die - de, non men va - ga e la mia fe - de, che più for - te o-gnor di - vie - - ne ecc.

Uno dei principali lavori di Haendel, nel genere della cantata, è la *Festa d'Alessandro;* ma in questo si trovano le proporzioni, lo svolgimento e lo stile dell'opera, riconoscendovi però la maggior importanza e imponenza dei cori e un più complesso lavoro tecnico; — la melodia poi vi si spiega in magna pompa.

In Italia, la cantata fu storica con Carissimi, arcadica con lo Stradella, lo Scarlatti e l'Astorga e coi compositori della costellazione minore, mitologica con Pergolesi, epica con Marcello, ma senza mai perdere il suo carattere essenzialmente classico; negli ultimi tempi fu mitico-allegorica, come coi poeti Monti e Parini e i maestri Weigl e Mozart, ma il *Ritorno d'Astrea* e l'*Ascanio in Alba* hanno intrinsecamente ed esteriormente carattere melodrammatico, con grande corredo di macchinismi e di *colpi di scena*. Per esempio, nell'*Ascanio in Alba,* ad un cenno delle Grazie e dei Genii, si cambiano improvvisamente i tronchi degli alberi in altrettante colonne, le quali formano, a poco a poco, un vago e ricco ordine d'architettura, con cui si dà principio alla edificazione d'Alba.

Il poeta Parini si propone — come principio morale del suo lavoro — la concordia fra le celesti e le umane persone, e cioè fra' sovrani e il popolo, ed unisce la prima alla seconda parte con un coreodramma, talchè non vi ha, nell'azione, soluzione di continuità.

Come vedemmo a suo luogo, la cantata in Italia si identificò col melodramma, e finì; in Francia, invece, dopo di essere stata mitologica, allegorica, arcadica, amatoria, idillica, patriotica, onoraria, commemorativa e trionfale, risentì il movimento romantico, e lo seguì con risultati felici.

Questo fatto spiega l'apparizione di Berlioz, che dalla cantata " *Sardanapalo* „ (1830), venuta alla luce nel momento in cui più si rinfocolava la guerra fra classici e romantici, pervenne alla leggenda fantastica la *Dannazione di Faust* (1846).

Ma più che altrove, la cantata romantica doveva mettere vigorosi rami, ed ampi, là dove ragioni d'am-

biente, etniche e genealogiche ne favorivano lo sviluppo, vogliamo dire in Germania: il *Faust* e il *Werther* di Goethe (1749-1832) presentano due lati del sublime, carattere essenziale dell'arte romantica: il sovrannaturale e il passionale, il *maximum* della libertà del genio, l'artista emulo della natura creatrice, l'equilibrio fra l'idea e la sua veste organica, ossia, come si dice oggi, fra il *contenuto* e la forma (il *contenente*). È la lotta fra l'antico e il nuovo, fra l'arte circoscritta e l'arte senza confini.

E di qui il fantastico, le avventure maravigliose, i sogni, i miracoli del cristianesimo, la credenza negli spiriti, in una seconda vita e nella persistenza dell'*Io*, ispiratrice dei sublimi canti danteschi, le apparizioni di spettri nelle tragedie Shakespeariane, lo *spirito famigliare* del Tasso, l'intero mondo d'oltretomba!

Così ha vita un'arte nuova, che non vuol essere scambiata con la idealità allegorica e simbolica, più di dominio della ragione che non del sentimento, emblemi solo spiegati da speciali conoscenze; l'arte nuova scaturisce invece dall'essenza delle cose, essa parla di per sè stessa e non ha bisogno d'intermediario alcuno.

Nemesi, che contempla il proprio seno dall'apertura del peplo, solo per l'erudito significherà come essa penetri ogni mistero; ma il dolore di Niobe, o del Laocoonte, desterà una commozione di umana pietà anche in chi non conosca i due miti.

In Nemesi ammireremo la venustà delle forme, l'opera d'arte, ma il significato ci sarà incomprensibile; in Niobe, nel Laocoonte il sentimento dell'ammirazione è preceduto da un intimo commovimento: il bello di forma e il bello di espressione splendono in un solo accordo, e l'arte è così perfetta nella sua essenza complessa.

Questo accordo, quest'armonia fra l'idea e la forma è la più maravigliosa incarnazione del sublime e del romantico nella musica; — la si trova già in Palestrina *(Improperia)* e in G. S. Bach *(Passione secondo San Matteo)*, per non citare che due creazioni gigantesche ed alle quali va aggiunto l'*Inno alla Gioia* di Beethoven;

qui non il simbolo, ma la realtà lumeggiata dal testo letterario.

Tuttavia la preconcezione formale classica è agevolmente discernibile attraverso questi grandi poemi, e la piena libertà nella estrinsecazione della psiche e nella manifestazione sensibile segna una nuova fase evolutiva dell'arte musicale con Berlioz, Wagner e Brahms.

La cantata nella sua fase romantica assunse denominazioni diverse, — e già l'abbiamo veduto parlando della *Dannazione di Faust* del Berlioz e della *Campana* di Vincenzo D'Indy, — tra cui quella di *ballata*, specie quando si trovano di fronte l'elemento naturale e il sovrannaturale: in questo caso è il testo poetico che impone il titolo qualificativo al lavoro.

Tuttavia conservarono il titolo classico di cantata componimenti essenzialmente romantici, come i seguenti: *Agli Artisti (An die Künstler)*, poesia di Schiller, musica di Liszt; il *Canto del Trionfo (Triumphlied)*, il *Canto del Destino (Schicksalslied)* — dove è felicemente introdotto il corale " *Nun danket alle Gott* „ *(Ora, ringraziate il Signore)*, così popolare in Germania — il *Rinaldo*, il *Canto delle Parche*, tutti e quattro del Bramhs, l'*Ode alla gioia* di Beethoven, ed altri.

Alcune creazioni di maestri moderni non partecipano solo dell'oratorio, dell'opera e della sinfonia, cosa da noi già notata parlando della *Dannazione di Faust* del Berlioz, ma s'informano ora al genere dell'*oratorio* ed ora a quello della *cantata*, e talvolta a quello della *scena*, della *ballata* e della *cantata:* esempio la già menzionata *Campana* di Schiller, posta in musica dal Romberg e poscia novellamente da Max Bruch. La *Campana* del D'Indy appartiene, e l'abbiamo detto in altro paragrafo, al genere della *leggenda drammatica* del Berlioz.

Vogliamo, da ultimo, toccare pure di un altro genere, che conquistò il suo posto in arte, e al quale si sposa il nome di Max Bruch (1838): intendiamo parlare della *cantata* che potrebbe essere detta *storico-eroica*, e che presenta la pittura del mondo Omerico: essa già conta, col-

l'*Odisseus* e coll'*Achilleus,* vittorie estetiche degne di considerazione.

Fra i romantici, emerge la bella figura di Roberto Schumann (1810-1856): a lui l'arte va debitrice — nel genere di cui qui parliamo — del *Paradiso e la Peri.* Lasciamo la cura a chi ci legge di analizzare le varie parti di questo *oratorio laico* o *profano*, come lo chiamarono alcuni, o di questa *opera accademica* o *di concerto,* come piace a noi denominare il lavoro del grande maestro di Zwickau, poichè non una pagina sarebbe da negligersi, come ad esempio quella della Peri alle porte del Paradiso, nella quale i suoni dell'orchestra si sposano alle voci del tenore *recitante* e del contralto (l'Angelo) con la più serena soavità; la scena dei Genì del Nilo: un grazioso coro *fugato* costituente un fondo a mezza tinta Mendelssohniana e Weberiana, cui danno risalto gli squilli delle trombe, e sopratutto i pianti, rinnovantisi, della Peri (frase della I^a^ parte: *Wie glücklich sie wandeln*), che si fondono e sovrappongono al coro; la frase delicata del lago *Moeris,* seguìta dal *racconto della peste,* con il contrasto delle sue cupe armonie; il melodioso *assieme* a quattro voci; le *strofe del malato,* l'effusione appassionata della giovane che sfida la morte per un bacio e il coro che corona, con la sua sublime tristezza, la stupenda serie d'ispirazioni.

Tale la seconda parte del celebrato lavoro; ma anche la prima e l'ultima hanno squarci che basterebbero a formare la gloria di un maestro, e perciò rammenteremo: nella prima, l'introduzione orchestrale, sì delicata, il pianto della Peri (*Wie glücklich,* etc.), l'apostrofe dell'Angelo e il coro, ad otto *parti reali,* che succede all'incontro del re di Gazna col giovane soldato indiano.

Nella terza parte, dopo il coro delle Uri, così elegante e leggiadro, dopo la melodia declamata della Peri, l'*assolo* del baritono, esordisce con una bella melodia eolia, e dopo un altro *assolo* del baritono, a dire il vero, la commozione alquanto si raffredda.

Il poema di Moore, — poema nel quale è dimostrato come il dono più accetto a Dio sia non il sacrificio fi-
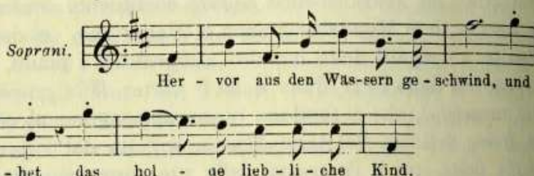
lantropico o patrio, non l'eroismo del soldato sul campo di battaglia, ma la lacrima del pentito, — ha trovato in Schumann un interprete ispirato, nel quale il genio creatore e il magistero dell'arte nova si accrescono scambievolmente la loro potenza estetica.

Il *Paradiso e la Peri* è un lavoro eminentemente romantico e non istudiato indarno persino da R. Wagner.

Il soggetto di fuga *(reale)*, che qui sotto trascriviamo, non fa pensare, benchè in altra *misura* e in altro *ritmo*, al *tema* della cavalcata delle Walchirie?

Coro dei Genì del Nilo.

*Lebhaft* ♩ = 138.




(Schumann, *Il Paradiso e la Peri*).

Non vi ha bisogno di dire che ogni idea di plagio è assolutamente da escludersi. È un ricordo dovuto alla cultura del compositore. Anche nell'ultima parte (*assolo* del baritono) un'idea melodica ci fa correre col pensiero al *Leitmotiv* di Siglinda nella *Walchiria*.

All'arte romantica, o a meglio dire alla cantata romantica, ascriviamo pure le " *Scene tratte dal Faust* di Goethe „ dello stesso autore del *Paradiso e la Peri*.

Non siamo dell'avviso di coloro che non trovano se non nebbie e morboso sentimentalismo nella musica dello Schumann e degli altri romantici; se ciò fosse, la musica di questi maestri non sarebbe più musica; vi hanno estetici che non rinunciano — a quanto essi stessi asseverano — all'unità formale per appagarsi della sola unità d'impressione; ma questa non sarebbe possibile senza quella, poichè è il pensiero che determina la forma.

Tutto quanto l'estetica trascendente va opponendo a questo concetto, è una imaginosa, immane e variopinta metafora, la quale cade per chi esamini oggettivamente, intrinsecamente l'opera d'arte.

Mai l'armonia, l'euritmia, l'ordine furono più saldi che negli ultimi quartetti di Beethoven, nel *Tristano* o nel *Parsifal* di Wagner, nella *Ouverture Tragica* di Brahms: è l'idea nobile, peregrina ed elevata, che trasporta nella sfera del sublime codesti lavori, — i quali, — per il continuo svilupparsi della percezione musicale, — diverranno, col decorrere del tempo, sempre più chiari e intelligibili all'universale, e, pei venturi, progrediti maggiormente nella via dell'inescogitato nel mondo dei suoni, costituiranno un sistema d'arte analogo a quello che è per noi il classico. Per il Peri e Caccini erano romantici il Cavalli, il Cesti; più addietro lo erano Gesualdo principe di Venosa per il Marenzio, Frescobaldi per Gabrieli, Palestrina per Josquino. — Tale sarà dei romantici d'oggi, destinati ad essere i classici di un domani non lontano; il tempo distrugge le convenzioni, i pregiudizi, e — ripetiamo — se non vi fosse unità formale non vi sarebbe neppure unità ideologica, nè unità di sentimento.

Non nebbie, non assenza di forma, non istranezze, non atteggiamenti di una psiche nevropatica, ma bella chiarezza di simmetrie ritmico-tonali, condotta logica, razionalismo artistico, ciò in Schumann.

Nei romantici l'armonia estetica non esiste meno perfetta che nei classici, solo, qualche volta, è meno evidente a tutta prima: è un'armonia occulta, ma essa pure potente e reale.

Studiate le partizioni di Schumann, quelle di Brahms, di Wagner e degli altri romantici, *suoni* e *ritmi* seguono la comune legge dei *numeri musicali,* così nell'armonia come nella melodia, senza di che non avremmo più musica. Diremo di più: in questi maestri la caratteristica della idolopeia (idea) musicale, l'euritmia e la condotta si lasciano scorgere anco sotto i velami onde va ricoperta l'arte romantica: li differenzia dalle altre musiche l'essere sbarazzate dall'ovvio, dal triviale, dal

troppo compassato: distrutta la forma sarebbe distrutta l'arte, e niun artista vero è iconoclasta.

Non istudiamo Schumann nell'*alleanza dei seguaci di Davide sterminatrice dei Filistei* (l'intelligenza contro l'ignoranza), nè alle *tavole rotanti* degli spiritisti: studiamolo invece nei suoi lavori: è in essi che troveremo Schumann.

Schumann non musicò il *Faust* di Goethe, ma, non altrimenti di un disegnatore, ne illustrò alcune scene; il suo, adunque, non è lavoro intero, ma frammentario: è così che va riguardato. Sono alcuni momenti del grande poema, a guisa di altrettante cantate, o, se si vuole, di una grande *cantata lirico-drammatica*, — così denomina questo lavoro il Torchi, peraltro inesorabile contro la pretesa mancanza d'unità di queste scene e contro l'arbitrio presosi dal compositore col poema di Goethe. Noi siamo d'avviso che le osservazioni dell'insigne critico, giustissime se si riguardi la partizione dello Schumann come un'opera ordinaria, non calzino rigorosamente se la si consideri una serie di scene staccate, o, se piace meglio, una collezione di cantate, anzichè una cantata sola mastodontica.

Fu pur detto, a proposito del *Faust*, che Schumann "*non resiste ad una concezione vasta ed unitaria*"; ma, i suoi *Trii*, i suoi *Quartetti*, le sue *Sinfonie* e il *Paradiso e la Peri* non provano il contrario?

E che noi non ci apponiamo male nel giudicare il *Faust* di Schumann una serie di cantate, lo prova il fatto di non aver mai l'autore consigliata la esecuzione del suo lavoro in una sola sera: egli compose questi pezzi — lo dice egli stesso — *per completare i programmi dei concerti;* dunque essi vanno eseguiti separati e secondo le prescrizioni volute da Schumann stesso e chiaramente espresse nella partitura.

La Germania non s'arrestò nel campo della cantata con Schumann: posteriormente sorsero ingegni vigorosi che ne continuarono le tradizioni. Tra i più recenti autori di cantate, Enrico Hofmann (1842), — noto per una *Suite Ungherese*, per i suoi pezzi per pianoforte a quattro

mani, per la sinfonia *Frithiof,* per l'opera *Annettà di Tharau,* popolare in Germania, — novera il *Canto delle Monache,* la *Cenerentola* e la *Bella Melusina:* quest'ultima sulla leggenda della maga affascinante, che, al curioso indiscreto, si trasforma in orribile mostro!

È sfatato l'*Eterno Femminino!*

L'Hofmann, fecondo di scorrevole, appassionata e originale melodia, si rende ancor più attraente per la dotta orchestrazione, ingemmata di poetici amalgami sonori. Nei duetti ha la forma della musica teatrale, e cioè ad arie successive, e non ad *entrate serrate* come nell'oratorio e nella cantata sacra.

La terza parte della *Melusina,* che s'apre con una *fuga reale* a quattro parti, — una *fuga* idealizzata e drammatizzata con profondo senso espressivo, — potrebbesi dire la migliore, se tutta la cantata non fosse un lavoro d'importanza capitale. — Sopratutto è la nobiltà dello stile, la giusta misura degli *effetti* ciò che sorprende, e quella squisitezza di concezione che spira un'aura aristocratica, ma non spinta a quell'eccesso che può far cadere nel falso e nello sfibrato.

Passando per un momento in Inghilterra, quivi Guglielmo Sterndale Bennet (1816-1875), allievo di Mendelssohn, rinnova, sebbene a grande distanza artistica, il fatto d'un compositore tedesco naturalizzato inglese. La di lui musica reca l'impronta del grande che gli fu maestro. Somigliare all'autore del *Paulus* e dell'*Elia* non è piccolo vanto. Fecondo operista, non ultimo titolo d'onore pel di lui nome è la cantata *May Queen.*

Fra gli anglo-sassoni non mancano musicisti di grido, il che prova, come altrove dichiarammo, non essere l'Inghilterra una nazione negata alle intuizioni del bello musicale.

Arturo Seymour Sullivan, Alessandro Campbell Mackenzie, Federico Cowen, Carlo Hastings Parry, Carlo Guglielmo Stanford sono artisti distinti, di gusto, serî, e pei quali potrebbero gloriarsi le nazioni più musicali d'Europa.

Il Sullivan (1842) trattò ogni genere di composizione,

dalla sinfonia all'operetta, ed ha oratorî e cantate di molto valore: *Kenilworth* e la *Leggenda aurea (The Golden Legend);* Mackenzie (1847) ha il *Giasone,* che gli acquistò una splendida aureola di simpatie e di gloria; Cowen (1852) richiamò il plauso del pubblico sopratutto con la cantata *Sleeping Beauty,* che svolge la leggenda della *Bella dormente.* Con questi tre maestri abbiamo una forma di cantata affatto moderna, elegante, lussureggiantemente strumentata. Una particolarità tecnica: nella scena della festa della *Bella dormente* del Cowen si svolge un valzer (con coro), che riceve un non so che di nuovo e piccante dalle frasi di tre in tre *misure,* quando invece è risaputo che questa danza vuole la divisione di frasi di due in due battute; di fatti il valzer ha il passo di sei tempi, e solo dopo il sesto si ritorna alla posizione con cui s'è cominciato.

Il Parry (1848) ha il *Prometeo liberato,* che rivela un compositore di polso; — lo Stanford (1852), che studiò col Reinecke e con Kiel in Germania, è pure una personalità artistica eletta, dotata della policromia orchestrale del David, del Berlioz e del Goldmarck, e che ha il gusto delle antiche tonalità grecaniche, opportunamente da lui rievocate in ispeciali lavori.

L'Inghilterra, che ai tempi dei polifonisti Fiamminghi coltivò in guisa splendida la musica polivoca, e ai tempi di Elisabetta il madrigale e il *Glee* (componimento madrigalesco, ma nella tonalità moderna), anche oggi coi *Songs* è degna del suo passato.

La cantata, concepita secondo lo stile moderno, ha nella Danimarca un ragguardevole rappresentante in Niels Guglielmo Gade (1817): *Comala,* la *Figlia del re degli Alni,* la *Notte santa,* i *Crociati, Sionne, Psiche* ed altre cantate gli guadagnarono un' alta estimazione nell' Europa settentrionale. L'ultimo dei lavori menzionati attinge l'argomento dalla mitologia e nasconde sotto il velo della favola uno dei più profondi veri dell'umanesimo.

Il Gade intitolò il suo lavoro, non col vocabolo comune di cantata, ma *poema drammatico;* però non si richiedono nè scene nè vestimenti.

Vi intervengono — oltre i cori, che hanno molta parte — Psiche, Eros, Zefiro, Proserpina; — è diviso in quattro parti: la seconda esordisce con uno *scherzo strumentale* cui, in progresso del pezzo, si uniscono le voci: Zefiro e i Genî.

Il Gade ha qualità peregrine: gentilezza di concetto, eleganza di forma; la sua melodia è simpaticissima, l'armonia di gusto nuovo, castigata, mentre la strumentazione, nobile e parsimoniosa, attesta delle geniali facoltà estetiche di questo maestro, pur famoso nell'aringo della musica strumentale.

Dolci e melanconici, i canti popolari nordici ispirarono, in questi ultimi tempi, i giovani musicisti della Svezia e Norvegia — nazioni pur esse fecondate, in passato, — nel campo musicale, — dai maestri italiani; — in mezzo alle note di quei canti rivive forse qualche favilla dello spirito di Ossian, di Fingall, di Ferguson e degli altri bardi. Perchè a Maspherson non venne dato resuscitare l'eco delle melodie di quei poemi?!

Edoardo Hagerup Grieg (1843), fondatore di una scuola musicale scandinava, emerge nella cantata con i lavori " *Innanzi alla porta del monastero* „ (assolo di soprano e coro di donne ed orchestra), *Landerkennung* (assolo di baritono, coro d'uomini ed orchestra) e *Olaf Trygvason.*

Grieg e Riccardo Nordraak — morto sul fiore degli anni e delle speranze — combatterono Gade, che pure fu maestro al primo, ed ebbero in cima ai loro pensieri la creazione di una musica veramente nazionale nella loro patria. Il Gade, per essi, rappresenta uno scandinavismo effeminato, imbastardito di maniere Mendelssohniane. Grieg ebbe tra i suoi maestri pure Moscheles, Hauptmann, Richter, Reinecke, Venzel e Liszt; il genere di musica in cui il Grieg spicca in tutta la sua natura di musicista nazionale norvegese è lo strumentale.

Gade e Grieg, questi due illustri compositori dell'Europa settentrionale, ci presentano due tipi artistici corrispondenti a due aspirazioni diverse dell'arte: il primo una sorta di Giano bifronte della musica, che da un lato

guarda l'arte nazionale e dall'altro la romantica, per la quale serba la sua predilezione; Grieg, invece, non ha che una sola fisonomia, che un solo obbiettivo, e si consacra corpo ed anima alla musa tradizionale, quale vive e fiorisce tra il popolo: egli le impresse il bacio del genio dell'arte.

Tornando ai paesi tedeschi, quivi vediamo coltivato, accanto alla cantata, un altro genere di musica vocale: il *Lied*, cui offrirono i fiori della loro fantasia i più grandi compositori: Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Raff e persino R. Wagner, che diè alla cantata sacra la *Cena degli Apostoli* e alla musica da camera vocale celebrati *Lieder*, uno dei quali, una perla del genere, s'intitola *Dolore!* Ed egli poteva cantare il dolore, poichè l'ingiustizia degli uomini glielo aveva fatto conoscere davvicino! Fra i contemporanei possono essere ricordati: Hans Sommer, autore della *Canzone del camello,* originale e caratteristica, Eugenio D'Albert (l'eminente pianista), il cui *Lied* la *Fanciulla e la farfalla* è famoso per la sua finezza melodica. Nulla si può immaginare di più squisito di questi *Lieder*, in ispecie se modulati dalla voce, o meglio *detti*, interpretati, espressivamente con la castigatezza di stile di un Carlo Hill, come le canzoni francesi *dette* da una Judick e le romanze italiane cantate da una Virginia Ferni.

Ma il *Lied* invita alla più viva ammirazione con lo Schubert e con Schumann: il primo incanta con la stupenda bellezza della melodia schietta, semplice, d'indole prettamente tedesca, il secondo con la perfetta e potente identificazione fra il testo letterario e il musicale: Schubert dolce, terso, gentile, geniale come un Mozart — espressione del bello classico, — Schumann agitato, tempestoso, appassionato come un Wagner — espressione del sublime dell'arte romantica.

La schiettezza della originalità e la vena feconda di Schubert anche oggi sembrano dominare nel gusto non solo tedesco, ma europeo. Il *Re degli Alni,* per non citare che il primo dei *Lieder* di Schubert che ci occorre

alla mente, è una ispirazione così felice che da sola vale un' opera teatrale. Il monodista presenta, allo spirito di chi ode, un dialogo tra un fanciullo e un re fantastico; il timore del primo e le minacce del secondo contrastano nel nostro cuore, e lo commuovono.

Fra i particolari che rendono mirabile questo *Lied* ci piace notare codesto, cioè che sebbene i due interlocutori sieno imaginati a cavallo di sfrenato destriero, pure il compositore si guardò bene dal voler imitare, con l' accompagnamento strumentale a pianoforte, il correre a precipizio del cavallo.

Oggi, chi avrebbe saputo resistere alla tentazione di sfoggiare un lavorìo descrittivo, non importa poi con quale riuscita e con qual guadagno per l'estetica dell'arte?

In Schubert il bello e il vero si sprigionano come forza dell'anima e luce dell' intelletto. Tutto in lui è spontaneo, naturale. nulla di ricercato, nulla di artificioso. È la grand' arte!

---

## § XXII.

## LA CANTATA SACRA DI G. S. BACH.

### Apogèo della Cantata Polifonica.

La cantata Bachiana, di argomento religioso, è un oratorio di piccole proporzioni: essa ha di comune con la cantata in genere l'unicità di concetto e di sentimento: essa non è una istoria od un'azione sviluppata con isvariate peripezie, ma essa è un'unica scena, un unico quadro, ed offre un momento psichico parimenti unico, di un particolare carattere, sebbene ammetta, talvolta, uno svolgimento di questa unica scena (l' abbiamo già notato altrove) e lo sviluppo logico di quest'unico concetto.

Alcuni oratorî del Carissimi possono considerarsi cantate sacre, perchè brevi e senza grande svolgimento; ma il massimo poeta della cantata liturgica è G. S. Bach, i cui lavori vogliono essere qui studiati separatamente, come quelli che appartengono ad un ordine estetico tutto loro proprio, e perchè recano procedimenti di composizione affatto speciali, nuovi, complessi, dai quali si svolse l'arte moderna; — inoltre Bach lasciò tipi di cantata sacra di sovrana bellezza, e nei quali egli non ha che un solo emulo, un solo rivale: sè stesso.

Nella cantata sacra, Bach assorge alle sue più alte ispirazioni, così feconde di novità tanto tecnica quanto estetica: classico, se riguardato al tempo in cui fiorì, niuno è più romantico di lui, se si pone mente alla sublimità del suo pensiero, alla profondità di sentimento ed alla maraviglia del suo stile ed allo slancio della sua fantasia musicale.

Con Bach si toccano le colonne d'Ercole della forma della cantata: egli, precorrendo di oltre un secolo l'età nostra, domina, vince ed eclissa quanti ingegni si cimentarono nella stessa palestra. Niuno è più moderno di questo antico: la sostanza dei suoi lavori non teme lo spolvero della inanità odierna tripudiante negli effimeri successi!

Per ogni cantata, la inesauribile versatilità di Bach seppe trovare una nuova forma, e perciò in questo genere egli ha lavori dai caratteri più diversi, e una dovizia di musica espressiva che stupisce ed incanta.

Nella moltitudine di cantate da lui composte, — il loro numero raggiunse le trecento, ottanta delle quali andate sventuratamente perdute, — in ispecie tre rappresentano in modo particolare la magnificenza artistica della intera e colossale collezione, avvertendo che quelle sacre superano di gran lunga, agli occhi nostri, la bellezza di quelle profane, che già formarono argomento delle nostre parole. — Queste tre cantate d'importanza capitale, caratteristiche, superiori a tutte le altre, sono: I$^a$ quella della *Pentecoste* (N° 34) [*Am Pfingstfeste*] " *O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe* „ *(O fuoco eterno, origine dell'amore)*; II$^a$ quella dell'*Actus tragicus* (N. 106) " *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Il tempo di Dio è il tempo migliore)* — [Apostoli. Storia. Cap. 17. v. 28]; III$^a$ quella della *Riforma (Cantate Am Reformations-Feste nach Dr. Martin Luther's Dichtung:* " *Ein'feste Burg ist unser Gott*„) *(È nostra fortezza Iddio)*.
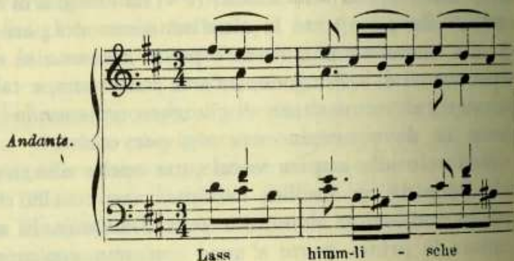
Questa nostra predilezione per le accennate tre cantate, non esclude però affatto (e vi ha bisogna di dichiararlo?) che pure tutte le altre non sieno del pari opera di una mente somma, mentre poi in ciascuna si riscontrano tesori di ispirazione, un'arte consumata, e tale che permette al compositore di giungere nel mondo dell'ideale là dove nessuno era mai pervenuto.
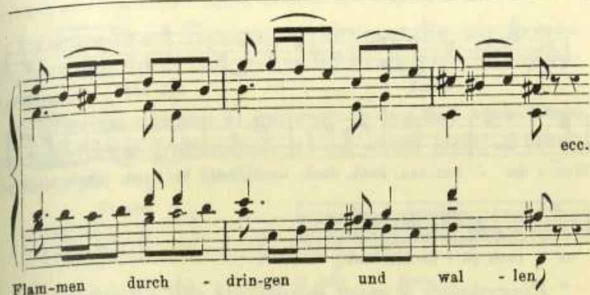
Non solo alla musica vocale, ma anche alla strumentale Bach dà un insolito sviluppo, come nella cantata per la dodicesima domenica *post Trinitatis*. In questa cantata la prima parte s'apre con una *sinfonia* (per

2 *Oboi, Taille, Violini*, *Viola, Organo obbligato* e *Continuo*). È un *concerto* per organo ed orchestra: gran giuoco (movimento) di suoni; la melodia però la cede al lavoro; anche la seconda parte è preceduta da una sinfonia, e questa più nello stile dello " *studio* „ che non della musica melodica ed espressiva; ma già vediamo una musica strumentale svolta con ferace immaginativa e di polso.

La cantata della *Pentecoste* (N. 34), l'*Actus tragicus*, e quella della *Festa della Riforma* offrono altrettanti tipi distinti. Nella prima aleggia uno spirito consolatore vivificante: è un entusiastico atto di grazie all'Altissimo; la seconda è la cristiana preparazione alla morte; la terza — la *Festa della Riforma* — è l'inno della fiducia in Dio: vi ha in essa la grandiosità dominatrice di un poema religioso e nazionale. In questi lavori l'alleanza della melodia cantabile con la elaborazione contrappuntistica è indissolubile, spontanea e necessaria. Bach realizza un'arte non raggiunta da alcun suo predecessore; a lui è perciò dovuta una fase speciale della cantata, che per la sua costituzione organica possiamo chiamare *polifonica*.
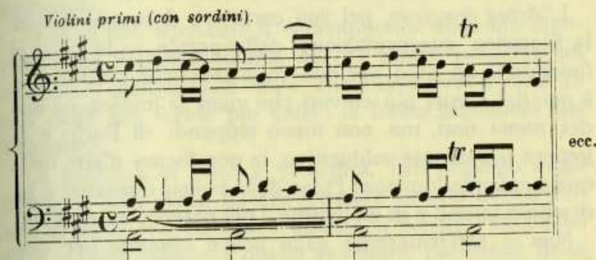
E questa splendida polifonia riveste il *coro d'introduzione* della cantata della *Pentecoste*: "*O fuoco eterno, origine dell'amore, tu incendi i cuori e li consacri* „, per illeggiadrirsi melodicamente al "*Lass himmlische Flammen durchdringen und wallen* „ (*Fa penetrare e divampare le fiamme celesti*). Qui Bach non rifugge dalla conguaglianza ritmica, che ritrae sue origini dalle cantilene popolari; in Bach tale processo non è però frequente:
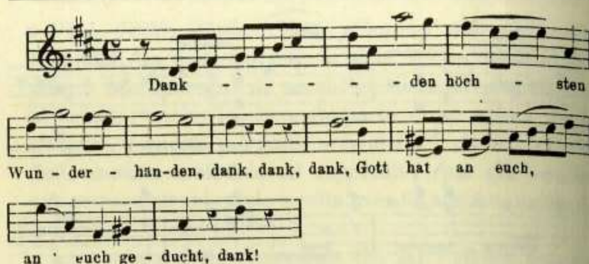





La forma del *recitativo semplice* trova qui posto come elemento di varietà, e vale a preparare i brani più elaborati della partizione e a lasciar predominare il testo: " *Signore, i nostri cuori hanno nella tua la parola della verità, — tu sei volontieri con gli uomini, — perciò sia tuo il cuore, — entravi benigno. — Un così eletto santuario ha per sè stesso la più eccelsa gloria.* „

Un'aria di bellezza tutta Bachiana è quella del contralto: " *Salute a voi, anime elette, — prescelte da Dio per abitarvi,* ecc. „ — Al quartetto d'arco " *con sordini* „, sono associati nella partitura pure due flauti traversi.




Nulla di più delizioso, e tenero di quest'aria dalla forma scarlattiana, ma dal sentimento soavemente religioso.

La benedizione invocata da Dio sulla sua sacra casa ha un tratto spiccato alle parole: "*Friede über Israel* „ *(Pace in Israello)*, seguìto dal fugato, pieno di slancio:




" *Ringraziate le mani miracolose dell'Altissimo: ringraziate, ringraziate; Dio ha pensato a voi* „.

Il coro: *Pace in Israello*, risuona in melo-armonia; — robusta, bella al sommo la perorazione di chiusa.

Questa cantata è un componimento severo, solido, solenne, essenzialmente *tonale* (cioè modulato con molta parsimonia e ai soli *toni relativi*), vigorosamente ritmico, una creazione la più acconcia al rito della chiesa riformata: in questo lavoro trovansi in perfetto accordo la castigatezza della forma e la austerità del concetto. Efcaci i frammenti strumentali per la squisita poesia che li anima e pel vivo sentimento che fluisce dalle fibre dell'autore: un credente d'intima convinzione.

L'*Actus tragicus*, pel suo carattere drammatico, per la filosofica interpretazione delle parole, — le quali si fondono in un tutto perfetto colla creazione musicale, — è uno dei lavori più elevati che vanti la musica, ed uno dei meno noti, ma non meno stupendi, di Bach: è di genere puramente subbiettivo, in una forma d'arte nella quale splende luminosa l'idea della poesia cristiana: è un dramma intimo e di un lirismo il più patetico ed elegiaco.
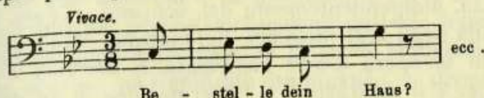
Non ci soffermeremo sulla breve *sonatina* per due flauti, due viole da gamba e *continuo* (questa cantata non ha violini), perchè senza importante sviluppo musicale: è una semplice preparazione strumentale a predisporre l' animo dell' uditore alla funebre scena che sta per essere rappresentata al suo spirito:

" *La nostra vita è nelle mani di Dio* „,

questa la sintesi del prologo.

La gravità del concetto si rivela nella più severa forma musicale, in uno stile imitato e polifonico elaboratissimo.

I *bassi* annunciano al morente la sua fine vicina con un tratto il più drammatico, e i cui colori fonici si fanno sempre più cupi e ferali:




" *È l'antico patto: uomo, tu devi morire!* „

cantano i tenori, cui rispondono i contralti, per essere poi il *soggetto* ripreso dai bassi e la *risposta* dai contralti, venendosi così a costituire un *impianto di fuga tonale*, in cui sono pregi peculiari la ideale bellezza della polifonia e la squisita melodia diffusa nelle singole *parti*. È uno squarcio profondo e commovente!

Lo stile fugato, in mano di Bach, non è ostentazione scientifica, un vano artificio, ma un mezzo, quasi diremmo, naturale di espressione, un elemento affettivo che ricerca il meglio dell'anima nostra e s'impone, a un tempo medesimo, e all'intelletto ed alle nostre facoltà più nobili e spirituali.

In Bach non troviamo il contrappunto diatonico rigoroso della Scuola Romana, ma la libera polifonia sul *continuus*, inauguratasi dopo che l'arte aveva esaurita una delle sue forme più belle: la forma sublimata dal Palestrina.

La polifonia di Bach è sì ardita, nell'impiego degli intervalli dissonanti, da oltrepassare quanto aveva tentato di più nuovo, colorito e audace la Scuola Veneziana, fatto codesto analogo a quello avvenuto, parimenti nella città di Marcello, nella pittura: la *musica degli occhi*.

Con ispirazione nuova, dopo l'*esposizione di fuga* fatta dai tenori, contralti e bassi, i soprani spiegano, con una bella melodia, l'invocazione di San Giovanni: " *Deh, vieni, o Signore Gesù!* „, in mezzo alla quale i flauti dolcemente sospirano il corale: " *Ich' hab' mein' Sach' Gott heimgestellet* „ *(Ho affidato la mia causa a Dio!).*

L'intervento della melodia del corale ha qui un ufficio drammatico identico ai motivi tipici di Berlioz, e segnatamente di Riccardo Wagner.

Dopo l'accennato intermezzo, riappare il *fugato*: " *È l'antico patto: uomo, tu devi morire!* ", sul quale la invocazione: " *Deh, vieni, o Signore Gesù* " ripetesi, con insistenza, indipendentemente dal concetto *fugato*. È la pluralità degli enti melodici, dei fantasmi ideali, combinata in un'opera d'arte complessa. È dramma vivo e potente: è il contrasto tra l'affermazione di un dogma sacro e una inesorabile legge di natura *(È l'antico patto: uomo, tu devi morire!)*: è una fidente invocazione di speranza confortatrice *(Deh, vieni, o Signore Gesù!)* (1).

Ed ora, la parola al morente (*Salmo* 31, v. 6):

« *Padre, nelle tue mani commetto lo spirito mio!.....*
*Tu, o Dio misericordioso, tu mi hai salvato!.....* ».

Bach scelse la voce del contralto *(solo)*, gemebonda e toccante, a tradurre il suo ideale in un'aria sublime. Poscia trionfa la divina grazia.

« *Oggi sarai meco in Paradiso* »

esclama il basso, ripetendo le parole di S. Luca, e contemporaneamente risuona il corale: " *La morte non ha più terrore; m'addormento nella tua pace* ".

Alla prece individuale si unisce la chiesa nel sentimento di una stessa Fede.

Dalle eccelse sfere scende, ministra di pace e di consolazione, la melodia del corale:

« *È in Dio che confido!* »

Questa melodia conduce alla *fuga* finale, cantata sulle parole: " *Sia resa gloria, lode ed onore a te, Dio Padre e Figlio, in nome dello Spirito Santo. Il divino aiuto ci renda vittoriosi* ".

(1) Questa stupenda pagina musicale del secolo XVIII, vuol essere trascritta nel nostro lavoro. (Veggasi la musica in fine del volume).
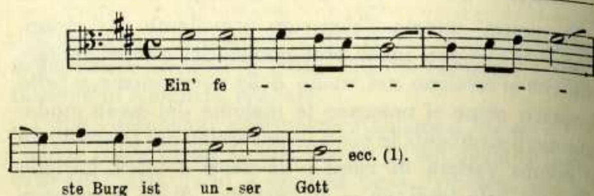
In questa cantata, l'elemento prevalente è il drammatico, e agli enti ideali protagonisti del componimento, enti che si rivelano nel suono della voce umana, è bello il notare come si uniscano le melodie dei corali modulate dagli strumenti, le quali se musicalmente trasfondono al lavoro varietà di ritmi e di colori acustici, parlano — e ciò vale assai più — all'intelletto, di chi le conosce, simbolicamente, perchè rammentano un testo letterario richiamato opportunamente. In tal modo la melodia del corale acquista un significato drammatico, — diventa un attore, — ed assume un ufficio estetico di grande momento. — Ma oltre il significato simbolico del corale così impiegato, non è da negligersi la sua efficienza espressiva, anche per chi ignori quelle melodie e le loro parole.

In Bach abbiamo — in siffatti corali simbolici, destituiti di testo letterario — il principio della strumentazione significativa, alternante la sua azione con le voci, come ebbe, un secolo dopo la morte dell'autore dell'*Actus tragicus*, ad imitare, con la libertà del suo genio e su ampia scala, il Wagner nel dramma musicale.
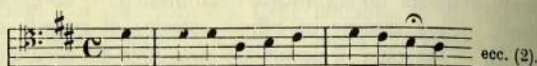
Adunque, ecco aperto un nuovo mondo estetico, ecco una nuova forma d'arte, in una parola ecco l'avvenire della composizione musicale, — avvenire allora lontano, perchè solo attuato un secolo più tardi. È la simultaneità di due azioni, di due musiche in un tutto organico ed estetico sostenuto da un alto principio filosofico.

La terza delle cantate da noi scelte per questa parte dei nostri studi, — la cantata per la *Festa della Riforma*, — è di un genere affatto opposto, cioè non più soggettivo ma obbiettivo, non funebre ma gaudioso : — è un componimento animato, da cima a fondo, dal concetto del grande riformatore tedesco — Martino Lutero, — concetto incarnato nel famoso corale detto la *Marsigliese* dei protestanti; ma le note attribuite a Lutero subiscono nel lavoro di Bach metamorfosi, o variazioni, ideali ed organiche piene di fantasia e di genio.

Nella introduzione, difatti, le voci (quattro *parti reali)* svolgono la melodia del corale in forma di *fuga*, col tema al tenore :




Il motivo ricorda quello tradizionale, ma non è identico:




Questa melodia si eleva invece solenne, epica — in mezzo alla splendida polifonia — sullo squillo delle trombe, arrestandosi ad ogni suo ***periodo,*** come è stile del corale Luterano.

L'elemento musicale espressivo per eccellenza, la voce, interprete dei più reconditi sentimenti, celebra in questa *fuga* impareggiabile la fiducia in Dio, " ***nostra fortezza, nostro scudo e nostra spada*** „. Bach segue i concetti delle parole, e col suo magistero contrappuntistico li colorisce, li scolpisce e li fa penetrare nel cuore di chi ascolta. Col lirismo affascinante della sua musica, s'alza al lirismo del testo poetico, e alla fantasia commossa egli rappresenta lo sprigionarsi, dalla mano divina, della folgore vendicatrice dei deboli offesi.

Quando poi la voce del soprano esorta l'eletto di Dio a tutelare la salute della propria anima, la melodia del corale riodesi ancora, insieme ad un arduo vocalizzo del basso ed al murmure agitato degli strumenti d'arco (3). Il motivo del corale è qui trattato nello stile del ***cantabile,*** dell'aria, ed appare, grazie gli abbellimenti di cui

(1) Veggasi in fine del volume il brano autentico di Bach.

(2) Anche per questo brano veggasi in fine del volume il testo di Bach.

(3) Questo terzo squarcio della cantata per la Festa della Riforma è messo in fine del presente volume.

venne arricchito, come un'austera imagine d'anacoreta in mezzo a un nembo di fiori.

L'arioso del basso e l'aria del soprano sono i soli brani della cantata non informati da motivi attinti al corale famoso.

L'aria del soprano è una bella preghiera cantata sull' accompagnamento del *basso continuo, concertante* colla voce. Il loro dialogare si idealizza così fantasiosamente da costituire una specie di duetto unitematico, mirabile non solo per la profondità dell' espressione, ma anche per la suprema eleganza della forma.

Quando il coro — voce dell'umana coscienza, — sicuro dell'aiuto divino e della propria vittoria, — sfida i dèmoni a mostrarsi, sono spiegate tutte le forze dell'orchestra di Bach, in mezzo alla quale tuona — in un unisono irresistibile di tutte le voci — il corale che dà titolo alla cantata. E, ad onta dell'intervento del coro, l'elemento protagonistico di questo squarcio lirico è sempre l'orchestra, perocchè il corale non lo si ode che interrottamente, come nella *fuga* d'introduzione, con questo però di particolare che nel primo pezzo la polifonia è nelle voci e il corale soltanto accennato dagli strumenti, mentre qui il corale è nelle voci e la polifonia negli strumenti. La grand'arte Wagneriana ha nei lavori di Bach la sua prima rivelazione, una protasi solenne: essa già esiste!

Dopo il recitativo: " *In lui, il re della gloria, poni la tua fiducia! — Soldati di Cristo, ecco il giorno del riscatto* „, abbiamo un duetto fra contralto e tenore, strumentato in istile dialogico, ossia concertante, fra oboe da caccia e violino. E qui si svolgono contemporaneamente due soggetti: l'uno vocale, sulle parole: " *Felice colui che crede* „, e l'altro strumentale; — le voci sono trattate nello stile madrigalesco.

Un'ultima apparizione del motivo predominante luterano, — vero *Leitmotiv,* — chiude la cantata; ma questa volta il pensiero melodico risuona a quattro parti, in armonia semplice, quasi sempre a nota contro nota, nella forma propria e schietta del corale, e ciò come

confessione di Fede, giusta il rito della Riforma, della quale questa cantata è la splendida e solenne glorificazione.

Lutero e Bach, alla distanza di due secoli l'uno dall'altro, si congiungono in un'unica aspirazione dell'anima credente e in un medesimo slancio del sentimento ispiratore e del genio umano.

Bach, il pio e grande Bach, rammenta quegli antichi pittori fiorentini che creavano i loro capolavori assorti in un'estasi beata, colle lagrime agli occhi, poeti trasfigurati dalla Fede e dalla visione d'Iddio.

## § XXIII.

## L' OPERA.

Universalità del Teatro. — Religione, Leggi e Teatro basi della civiltà. — Lotta tra la Chiesa e il Teatro. — Teatro ideale; suo scopo morale. — Il Teatro in Grecia e in Roma. — Tempi delle Crociate. — I giullari e i menestrelli. — I romanzi della *Tavola Rotonda*. — I *Jeux-Partis* (Contrasti). — Adam de la Hale. — Un primo saggio d'Opera Comica. — Carattere jeratico degli spettacoli nei secoli XIV e XV. — L'ellenismo rinascente. — L'*Orfeo* di Poliziano. — Sue forme poetiche e musicali. — Il *Paradiso* del Bellincioni. — Pastorali, Commedie e Tragedie. — Mascherate, Feste e Balli. — Tragedia biblica con personaggi mitologici. — Commedia borghese italiana. — Lo stile madrigalesco. — L'*Amphiparnaso* di Orazio Vecchi. — Il contrappunto vocale negazione dello stile drammatico. — Creazione della musica in istile *recitativo* o *rappresentativo*. — Il canto nella tragedia greca. — La nuova *monodia*. — Principio estetico di Platone. — La Camerata Bardi dei Conti di Vernio. — Peri, Caccini, Marco da Gagliano, Monteverdi. — L'*Orfeo* del Monteverdi. — Le opere e l'orchestra di Monteverdi. — Primi estetici dell'opera.

Le opere d'arte che si ispirano all'ideale della religione compongono le potenze dell'anima ad un sentimento di pace e dolcezza infinita: rivolto lo sguardo al cielo, l'uomo dalla coscienza sicura attende tranquillo e fidente il compimento dei proprî destini.

Vi ha però un'altra manifestazione del bello, la quale, anzichè trasportarci in un mondo placido e consolatore, si propone d'agitare il nostro essere e di eccitare i nostri sensi con la rappresentazione del conflitto delle umane passioni: questa seconda manifestazione d' arte è il dramma teatrale, di cui l'opera in musica è una delle forme più affascinanti e più in onore nei paesi civili.

Il teatro, all'opposto della religione, non è dovuto alla ricerca di conforto nelle sventure, di speranza nelle avversità, di giustizia nell' oppressione: non è dovuto al sentimento di gratitudine e d'amore che anima l'uomo

verso Dio, ma solo alla brama di emozioni e di bearsi in poetici sogni, al desiderio d'assistere, palpitando, a morali battaglie e ai grandi infortunî della vita. È all'arte scenica che l'uomo chiede le ansie, le trepidazioni, i sussulti di gioia e di dolore, le commozioni di riso e di pianto quando questi fenomeni della psiche non li ritrovi nella vita reale.

L'uomo accorre al teatro desioso di vivere la vita dello spirito, per obbliare, in una sublime dilettazione estetica, la prosa d'ogni giorno, e per ritemprare la propria anima nell'elemento rigeneratore dell'arte.

Nulla accende di più la fantasia che la rappresentazione del mondo e della vita, del vizio e della virtù e dei fatti, così istruttivi, della storia, e del maraviglioso della leggenda: il reale e l'ideale si dividono l'impero della scena e mirano entrambi a commuovere e a dilettare e — nella catastrofe della tragedia — alla rigenerazione morale dell'uomo, poichè come la materia si purifica nel fuoco, così l'uomo si purifica nel dolore.

Qual campo d'osservazione non ischiude il teatro al pensatore? Quale scuola di costumi esso non ci offre? Noi abbiamo d'uopo non meno del teatro mondano che del tempio: epperò Religione, Leggi e Teatro sono le tre basi su cui poggia l'edificio della civiltà.

La Grecia antica e l'Europa moderna lo dimostrano. Pochi furono i popoli che non ebbero un teatro: uno solo, l'Ebreo, perchè errabondo. Dalla immigrazione in Egitto alla cattività sulle rive dell'Eufrate, il pensiero dell'israelita non poteva essere rivolto che a Jevoa, il suo teatro non poteva essere che il tempio, e l'arte drammatica doveva cedere il posto alla poesia lirica, — puramente di natura soggettiva, — interprete del lungo dolore, persistente accanto all'eroismo ed al sacrificio.

E Leggi e Religione e Teatro hanno comune il loro scopo, sebbene ciascuna di queste instituzioni lo raggiunga per vie diverse: il loro *ideale* comune è la moralità, come questa è il supremo fine dell'estetica.

La Religione e il Teatro hanno poi sulla civiltà una influenza anche maggiore delle Leggi politiche: le forme

di governo soggiacciono a fasi evolutive inevitabili: sorgono, si svolgono e passano, mentre la Religione e il Teatro sono immanenti, resistono in mezzo ai più formidabili antagonismi sociali ed esercitano sull'uomo una azione in sommo grado moralizzatrice. Religione e Teatro abborrono, inoltre, dalla menzogna, dall'opportunismo, non conoscono la barbarie, nè hanno viste utilitarie: il che non si può dire della politica. Non va poi omesso di notare come, a sua volta, la Religione, per la sua natura tutta spirituale e ispirata — tra i popoli colti — ad un concetto puramente ideale, impressioni con forza minore del Teatro: essa spazia unicamente nel mondo del pensiero, mentre il Teatro, prima ancora che allo spirito, si rivolge ai sensi.

La poesia, possente strumento dell'intelletto e del cuore, le illusioni della scenografia, l'abbagliamento del vestiario, la venustà della figura umana e il fascino dello sguardo, da cui emana, luce dell'anima, la infinita varietà degli affetti, la giocondità della danza, — manifestazione della vita nelle sue più rigogliose espressioni, — il linguaggio dei gesti, la soavità inebbriante e la potenza emotiva di una bella voce, la magia ineffabile della musica strumentale, le maraviglie dei macchinismi, insomma l'associazione armonica di tutti codesti elementi, e delle singole arti belle e di ogni potenzialità estetica, tutto ciò costituisce il talismano onde si arma la musa della scena nella sua lotta conquistatrice pel dominio dei sensi, del cuore e dell'intelletto.

Il Teatro potè così essere ausiliario delle altre instituzioni della civiltà, e persino della stessa Religione; tanto ciò è vero che le origini dell'arte rappresentativa furono sacre; e quando l'arte del Teatro si emancipò dalla chiesa, questa lo considerò come un mezzo di pericolosa seduzione, lo osteggiò, e l'avrebbe distrutto se non fosse stato difeso dai laici dalla coscienza spregiudicata, universale e animati da vivo amore per l'arte.

Il Teatro del quale parliamo non è però quello dei secoli corrotti e barbari, nè quello in cui regna la sordida speculazione venale, ma bensì il Teatro inteso

come scuola di costumi, e che, secondo il suo più alto concetto, si risolve in una sorta di morale in azione; sia che esso si valga della prosa o del verso, della parola parlata o cantata, od anche della sola mimica; sia ch'esso dipinga il vizio, perchè impariamo a conoscerlo ed a fuggirlo, sia che esso ritragga la virtù, perchè impariamo ad amarla e ad imitarla. Quanto nobile e grande non è l'ideale d'amor patrio nel *Guglielmo Tell* di Schiller e di Rossini? Sovrumano il sacrifizio d'Alceste in Euripide e in Gluck! Un incanto di poesia affettuosa e gentile l'amore leggendario degli amanti veronesi! — Amleto ed Oreste: la grandezza della vendetta nel suo tragico mistero! Sul marchese di Posa si projetta la santa luce dell'abnegazione e del sacrifizio per l'amicizia! — Odioso il lubrico seduttore di Margherita. — E Otello! — quale lezione ai gelosi! Jago impersonifica la malvagità e la perfidia, Desdemona la dolcezza e la rassegnazione, Carmen il cinismo e la volubilità sensuale, Don Josè la passione insensata.

Ed anche la musa comica quanto non concorre allo scopo morale del teatro?, Don Bartolo è tipo della vecchiaia pretenziosa e burlata, Don Basilio della ipocrisia, e — più di lui — Tartufo: creazioni eminentemente istruttive.

Il Teatro è inoltre un quadro etnografico, scuola psicologica, presenta usi e costumi, sveglia emozioni moderatrici della vita, insegna la virtù, la pietà, l'eroismo: è ammonimento, è premio, è punizione! Quanti rimorsi non può suscitare una rappresentazione che tocchi al vivo qualcuna delle piaghe sociali? Quante consolazioni non può recare alla virtù premiata dopo le lotte, i dolori, le insidie e le mille tentazioni della corruttela larvata di falsa bontà?

Per le rappresentazioni non intese a correggere il vizio, ma che sembrano fatte per corrompere la virtù, è sacrosanta la guerra loro mossa in diversi tempi. Nel secolo XV si rinnovavano le apostrofi, contro il teatro, di Tertulliano, di S. Giovanni Grisostomo, di S. Agostino, di S. Lattanzio, e nella prima metà del secolo passato

le fulminanti parole dei vescovi miravano a battere in breccia il teatro decaduto e fatto incentivo di prave tendenze.

Il teatro rispecchiò sempre la vita delle nazioni, e, attraverso alle sue fasi, si rese non solo manifesto l'anelito dell'uomo verso un alto ideale di bellezza, ma, altresì, apparve costante la incoercibile legge dell'umano progresso.

Grecia e Roma, nei loro migliori tempi, hanno la tragedia e la commedia in fiore, e sì l'una che l'altra sono, più che un piacere dei sensi, una soddisfazione dello spirito e dell'intelletto, una beata esultanza dell'anima: e l'amore del teatro non si spegne neppure dopo la rovina dell'impero (1); si rinnova la religione, perdura l'antagonismo fra l'èra antica e la nuova, si rimbarbariscono i tempi, ma una forma d'arte rappresentativa resta sempre, finchè agli argomenti pagani vengono sostituiti quelli cristiani. Agli eroi della mitologia, glorificazione delle forze della natura, seguirono gli eroi della nuova fede, incarnazione delle virtù cristiane.

Il cristianesimo vittorioso, conscio della propria forza

(1) Fra i popoli dell'impero è ancora grande l'amore per la musica volgendo la fine del secolo d'Ambrogio, che allude ai canti teatrali del suo tempo. È frequentato l'*odeum*, dove si rappresentano ancora tragedie e pantomime, e dove si dànno concerti di canto e strumentali. Nelle case dei ricchi fiorisce la musica corale, mentre gli alti ceti si accontentano di artisti volgari: suonatori di lira o di tibia e cantanti di Siria. — Sidone Apollinare (454) fa l'elogio di Teodorico re dei Goti per non essersi questi dato alla musica voluttuosa dei ricchi romani. « *Sic tamen quod illic nec organa hydraulica sonant, nec sub phonasco vocalium concentus meditatum acroama simul intonat* ». L'amore pel teatro quanto fosse ancora vivo nel secolo V lo provi il fatto che a Treviri, allorchè la città veniva distrutta per la terza volta, incendiata e decimata dalla peste, gli abitanti inviavano delegati all'imperatore perchè gli spettacoli fossero riaperti al pubblico. Ed anche più tardi si ha memoria delle pantomime eseguite sotto Teodorico (493-526) e alle quali prendevano parte cori ed orchestre numerose, appunto come ai tempi neroniani. Seneca offre idea (lettera 84ª) dell'esercito di cantori e strumentisti che invadeva il teatro al suo tempo. Il valore musicale degli italiani deve essersi conservato molto a lungo, se Clodoveo, re dei Franchi, rivolgevasi al re dei Goti — Teodorico — per avere un citaredo che rallegrasse i suoi banchetti. Su questo argomento è molto istruttiva la famosa lettera di Cassiodoro, ministro del re dei Goti in Pavia.

morale, e divenuto potente, in uno slancio d'ispirazione, concepisce l'impresa di Terra Santa, e l'Europa d'un tratto cangia aspetto: *Canzoni di gesta e Sacre rappresentazioni*, ecco le uniche manifestazioni estetiche, nella poesia e nella musica, in un tempo di ardente entusiasmo religioso e di terribili colluttazioni di stirpi.

Giullari e menestrelli intanto diffondono per tutta Europa le epopee Carolingie nelle piazze, nelle abbazie e nei castelli dei Signori, coadiuvati dai nomadi Gogliardi. Era l'anima battagliera delle nazioni, che mandava un canto sulla bocca dei rapsodi cristiani.

Chi sa ridire la commozione e l'entusiasmo del popolo che ascoltava gli episodi di Oliviero, di Turpino, di Orlando, le loro eroiche imprese e la loro gloriosa morte sul campo di battaglia? Fu allora che si preparò l'elemento artistico e letterario che doveva ispirare — dopo lunghe metamorfosi — l'arte moderna.

I romanzi della tavola rotonda: *Re Arturo, Merlino*, il *San Graal*, *Tristano ed Isotta*, *Parsifal*, sono creazioni del secolo XII. La poesia, spentasi in oriente, risorse nell'occidente.

I *fabliaux* (a due interlocutori, ed anche a un numero maggiore), i *jeux-partis*, tenzoni nelle quali si combatteva a colpi di strofe, — ricordi lontani delle poesie *amebee*, — possono essere considerati gli inizî lontani dell'arte drammatica rinascente. La gara dei cantori, riprodotta nel *Tannhäuser* di Wagner, è appunto una specie di *jeu-parti*.

In tali lavori (secolo XIII), alla parte attinta alla vita reale si disposa di frequente la creazione della fantasia; è notevole in questo genere l'*Aucassin et Nicolette* (1).

(1) Aucassin, un garzone di Provenza, ama la bella saracina, battezzata, Nicolette. Garcins, padre del giovane, s'oppone ai loro sponsali, e fa esiliare Nicolette, che è rinchiusa in una torre. Il castello di Garcins è stretto d'assedio; suo figlio si offre di mettere in fuga il nemico, purchè gli si conceda di poter sposare Nicolette. Il padre accetta il patto; il giovane combatte e vince, ma invece di avere la mano di Nicolette, è imprigionato. La fanciulla riesce ad evadere dalla torre, e corre a consolare il prigioniero.

Finalmente, creduta morta, il padre libera il figlio, il quale tosto fugge colla sua amata. Una nave li accoglie; lungo il viaggio

Ne erano autori i menestrelli, ma i loro nomi non pervennero a noi: sono questi artisti medievali che vanno considerati i padri non solo della poesia ma anche della musica moderna.

I menestrelli costituiscono una catena di tradizioni che congiunge gli artisti dionisiaci e timelici della decadenza greca ai *cantori a liuto*, anteriori di poco alla riforma melodrammatica fiorentina.

Il medio evo fu uno dei periodi maggiormente fecondi per le creazioni artistiche; è in esso che troviamo, oltre i drammi liturgici e semiliturgici e i *jeux-partis*, persino un primo saggio di *opera comica* (in Napoli, alla Corte di Roberto II) nello *Jeu de Robin et de Marion*, del trovatore artesiano Adam de la Hale (1280), detto *le Bossu d'Arras*, sebbene, com'egli si schermisce, non fosse punto gibboso. In questa produzione letterario-musicale, in dialetto piccardo, e in versi di otto sillabe, l'argomento è affatto realista, villereccio, e la musica melòdica, a frasi simmetriche, nella tonalità quando *maggiore* e quando *minore;* la misura è *ternaria* e *senaria,* mai *binaria* o *quaternaria:* assenza dell'armonia, buon numero di ariette, duetti dialogici e una danza finale, la *tresca.* Come vedesi, per aver l'opera moderna più non mancava che di porre in musica il *parlato*, imaginando una forma di *recitativo*, e introdurre il coro drammatico; senonchè gli esempi del trovatore Adam de la Hale rimasero senza seguito alcuno.

La ragione di un tal fatto va cercata nella predilezione del medio evo per gli spettacoli jeratici. I secoli XIV e XV possono dirsi i secoli dei *Misteri*, delle *Devozioni*

scoppia una procella, e il vascello è gettato su di una spiaggia lontana. Quivi, per tacere di un episodio comico, — dove si combatte a pomi, e dove un esercito è capitanato da una donna, — Aucassin è di nuovo fatto prigioniero e condotto su di un vascello, mentre Nicolette è condotta su di un altro: quello naufraga, ma fortunatamente sulle coste della Provenza. Nicolette viene offerta al re di Cartagine, che in lei riconosce la propria figlia! Ma la giovane non potendo dimenticare Aucassin, si veste da menestrello e cantando e *viellant* giunge anch'essa in Provenza, dove modulando tenere istorie sulla pubblica via, è riconosciuta, e poichè i genitori di Aucassin sono morti, così non vi ha più ostacolo all'unione dei due amanti.

e delle *Sacre Rappresentazioni.* Il sentimento del bello mai andava disgiunto dal sentimento cristiano, e l'arte non poteva avere se non uno scopo religioso in un'epoca nefasta per gli odî di parte, che straziavano i popoli d'Italia, e che, colla rovina dei Comuni, portò la instituzione delle Signorie, accettate come unica garanzia di pace, e la pace era in cima ai pensieri e ai desiderî di tutti, un bisogno universale, onde il grido del cantore dei *Trionfi:*

« Io vo gridando: pace, pace, pace! »

E così vediamo perdurare tra noi le rappresentazioni divote sino a che, in conseguenza dell'esempio di Petrarca e Boccaccio, si sveglia l'amore della imitazione greca e latina.

Plauto, Terenzio, Seneca tornano a vivere, e si giunge, nella drammatica, all'*Orfeo* di Poliziano (Mantova, 1472, circa).

A poco a poco non esistè altro mondo che l'Arcadia: il Paradiso, — l'ardente aspirazione dei cristiani del medio evo, — si trasformò nell'Olimpo di Giove!

Fu adunque col Poliziano che la drammatica medievale si cangiò nella drammatica moderna, e sebbene il suo esempio, al pari di quello di Adam de la Hale, non avesse lì per lì imitatori, tuttavia va riguardato come il crepuscolo mattutino di una nuova êra artistica.

L'*Orfeo,* — soggetto poscia musicato da tanti compositori, — non fu eseguito sui palchi (talami) dei Misteri e delle Sacre Rappresentazioni, ma sopra un proprio teatro, sebbene di forma rudimentale e provvisoria. Questa tragedia aveva arie e cori, ed era accompagnata da strumenti musicali. Stando alle parole di uno dei personaggi — il pastore Aristeo — al canto s'univa il suono del flauto. Ciò non rammenta il *tibicines* dei tempi di Flacco e di Terenzio?

Così parla Aristeo:

« Ma se punto ti cal delle mie voglie
Fammi tenor con tua *fistola* alquanto,
E canterem sotto alle ombrose foglie,
Ch'io so che alla mia ninfa piace il canto ».

E subito segue il *Canto d'Aristeo:*

« Udite, selve, mie dolci parole,
Poichè la bella ninfa udir non vuole ».

Questa esclamazione si ripete a ciascuna delle cinque stanze del lamento amoroso del pastore; è logico supporre che le strofe fossero rivestite costantemente della medesima musica, appunto come vuole la forma strofica a ritornelli o a rondò. Anche i cori hanno siffatti ritornelli, ad esempio, quello delle Driadi, e l'altro coll'intercalare.

« Ciascun segua, o Bacco, te;
Bacco, Bacco, oè, oè ».

Nell'atto quarto dell'*Orfeo* sono combinate due scene e due rappresentazioni contemporanee: cioè, da un lato del palco la porta esteriore dell'inferno, ov'è Orfeo, e dall'altra l'interno di esso, che vedesi prima di lontano e poscia si apre, perchè Orfeo vi entri. Ciò richiama alla mente le divisioni sceniche del teatro greco, ed anche dei Misteri, nei quali rappresentavansi, ad un tempo medesimo, parecchie azioni diverse, attinenti all'azione principale, particolare codesto di cui abbiamo già tenuto antecedentemente parola.

L'Italia del settentrione sembra abbia preceduto le altre provincie della Penisola nel dilettarsi di rappresentazioni profane. Determinò tal fatto probabilmente, l'amore che Lodovico il Moro nutriva per le arti belle: è a lui che devesi il primo teatro sorto in Milano, sebbene siavi chi non lo faccia risalire al di là del 1493, vogliamo dire circa un ventennio dopo la rappresentazione dell'*Orfeo* del Poliziano.

Fu sulle scene di questo teatro che Leonardo da Vinci, — ospite della Corte milanese, — fece rappresentare un suo spettacolo per festeggiare le nozze del duca Gian Galeazzo Sforza con Isabella degli Aragonesi, di Napoli (1489). Era uno spettacolo maraviglioso e rappresentante il *Paradiso*. Il poeta Bellincioni aveva dettato i versi, e non si sa bene se scrivesse la musica

il celebre Franchino Gaffurio da Lodi, allora direttore della Cappella di Corte, o lo stesso Leonardo, valente nel suono del liuto e inventore di nuovi strumenti di musica, oltrechè grande nelle matematiche e nelle arti del disegno. I personaggi, quali mitologici e quali simbolici, cantavano arie, — verosimilmente nella forma dei canti a liuto, — e cori, ed anche danzavano: — il *ballet* francese non era più da inventare.

Da questo momento si presentano due forme d'arte rappresentativa: le imitazioni drammatiche greco-latine *(pastorali, commedie, tragedie)* regolarmente condotte, e gli spettacoli sfarzosi, misti di poesia, di canto, di musica strumentale, di danze *(mascherate, feste, balli)*, accompagnati dalle arie di danza in voga in tutte le Corti, ma privi di un argomento logicamente svolto, e che avevano di notevole, più che altro, la ricchezza degli apparati scenici: non drammi, non l'ideale ellenico, ma l'amore dei particolari dell'arte appariscente, fatta più pei sensi che non pel sentimento e l'intelletto.

Dalla associazione delle due forme era facile passare all'opera, intesa secondo l'odierno suo significato, ma ciò non avvenne. Le laudi sacre, le mascherate, i canti carnascialeschi di Lorenzo il Magnifico, e che rappresentano la reazione all'antica Cavalleria ed ai paladini medievali, perdurarono a lungo, e fu solo allorchè si moderò l'ardore per il mondo pagano che alla musica in genere, e a quella teatrale in ispecie, si dischiuse una via novella. Accanto ai drammi mitologici in voga, vediamo tragedie il cui soggetto è tolto dalla Bibbia, e con l'intervento di personaggi mitologici.

La *Morte di Sansone,* — rappresentata alla Corte di Monaco di Baviera, nel 1568, — appartiene a questo genere. Era un componimento puramente drammatico; solo in un *intermezzo* alcune ninfe eseguivano un pezzo sul liuto. — E accanto al dramma storico esisteva pure il borghese. È da ricordare una commedia " *all'italiana* " eseguita nelle feste per gli sponsali del duca di Baviera (18 marzo 1568). Questa commedia fu imaginata da Orlando Lassus, maestro di Corte. Il grande compositore

vi sostenne il personaggio di Pantalone: il titolo del lavoro "*la Cortigiana innamorata*", — soggetto trattato le tante volte, — era una burlesca gara a chi avrebbe ottenuto la mano della galante eroina. I tre atti della produzione erano recitati parte in dialetto veneziano e parte in italiano. Nel prologo cantavasi un madrigale a cinque voci, del Lassus, e in una scena successiva il famoso emulo di Palestrina, col liuto ad armacollo, sospirava *una dolce romanza;* in altra scena della commedia si modulava un pezzo a cinque voci, e, più oltre, un *concerto* per quattro voci, due liuti, un clavicembalo, un flauto e un basso di viola.

Una danza, pur essa "*all'italiana*", chiudeva il trattenimento. Ad eccezione di qualche *canto a liuto*, l'organismo musicale in codesti lavori era sempre di genere madrigalesco, come nel *Sacrifizio* del Belcari, posto in musica dal Della Viola, nell'*Aretusa* del Lolli, nell'*Aminta* del Tasso, tradotta in note dal Marotta, e in molti altri simili componimenti del secolo XVI.

Anche l'*Anfiparnaso* di Orazio Vecchi, rappresentato in Modena, patria dell'autore, nel 1594 o 1597, era un componimento essenzialmente polifonico; ma con questo di particolare, che invece d'aver un testo unico per tutte le *parti*, le parole variavano per ciascuna delle cinque voci (soprano, contralto, tenore, basso e *quinto*); ed ogni voce non era soltanto un elemento polifonico, ma incarnava altresì idealmente un personaggio. Qui pure abbiamo la inevitabile cortigiana, — così alla moda nella fantastica città della laguna correndo il secolo XVI, — che fa le spese della pretesa commedia.

Nulla di meno drammatico e di più antiestetico di questo lavoro del Vecchi, compositore da taluni salutato, non è a dire quanto a torto, il creatore dell'opera giocosa!

Quale decadenza rispetto agli ideali, benchè espressi in forma così semplice, umile e modesta, degli *jeux* di Adam de la Hale, o dei *ludi* scenici dei chierici di Beauvais, nei quali lavori la melodia dei soliloqui, dei dialoghi e dei cori aveva spesso belle eleganze vo-

cali, inflessioni espressive e degne di un'arte adulta e florida, sebbene non si trattasse che di monodie vocali accompagnate dal liuto (nella musica profana) e dall'organo all'unisono, o dal *conductus*, contrappunto improvvisato (nell'arte della chiesa) (1).

Pastorali, commedie, tragedie non potevano invece vestirsi di acconcia musica nel lungo periodo di tempo in cui la monodia era stata negletta a pro della polifonia: finchè si persisteva a riconoscere unicamente per musica scenica quella a molte parti, come il *madrigale*, — che se può tornar utile come elemento decorativo non lo è come elemento drammatico, — non era possibile trovare uno stile di musica adatto al teatro: non il canto collettivo, ma il canto *a solo* — la monodia — è richiesta dalla verità drammatica. Questa poi rifuggiva più che mai dall' arte ermetica delle cantorie farneticanti pei problemi di notazione, per le forme scolastiche e canoniche, schiaccianti l'idea poetica e ogni aspirazione melodica, indipendente, ispirata: i contrappunti *obbligati* arrestavano, con legge ferrea, gli slanci appassionati dell'anima, quando questa fosse stata per avventura commossa dal sentimento.

I cantori a liuto avrebbero potuto ispirare un musicista di genio, poichè essi non erano sempre schiavi del polifonismo e miravano, per ragioni tecniche del

(1) Dimenticati i drammi liturgici, come il *Daniele*, interamente cantato nel medio evo (secolo XII), con una forma di melodia sillabica, a riproduzione tematica, espressiva, spesso piacente anche per noi, con lunghi *a soli* e cori drammatici (all'unisono), con isquarci mistici, come la profezia del protagonista, ecc.; dimenticati altri ludi scenici più recenti, e nei quali il canto vestiva raffinati melismi (vocalizzi) e rinunciava al simbolismo e alla austerità del canto chiesastico per assumere l'espressione psicologica e patetica moderna (le *Juif volé*), tuttochè non interamente emancipati dalla ritmica oratoria; perduto, nel sec. XIV e nei successivi, ogni memoria dei canti e delle canzonette popolari appartenenti ai nostri modi *maggiore* e *minore*, e informati dal ritmo periodico, con elementi simmetrici, e puramente musicale quasi direbbesi delle arie di danza — canti di cui citammo i saggi del trovatore artesiano Adam de la Hale; — perdute le canzoni realiste, melismatiche, dialogiche dei Fiorentini dei secoli XIII e XIV, per creare un vero genere di musica drammatica tutto era da instituire.

loro strumento, a semplificare la musica; ma i cantori a liuto dei secoli XV e XVI — altrimenti dei trovatori — non sapevano svincolarsi dal principio polifonico, e la loro melodia rappresenta non un canto indipendente, e solo sostenuto dal suono dallo strumento, ma una *parte reale* del tessuto polifonico, e precisamente la parte superiore, il *Cantus*.

Il fatto evolutivo di somma importanza, quello che portò una delle più grandi rivoluzioni che si noverino nell'estetica musicale, lo si ebbe sulla fine del secolo XVI, e fu provocato dalla causa medesima che aveva dato origine alla rinnovazione del teatro drammatico, vogliamo dire dall'amore per l'arte degli antichi Greci, onde l'intento di ritrovare la maschia declamazione della tragedia Eschilèa, aggentilita e nobilitata sempre più da Sofocle, rifiorita di squisitezze musicali da Euripide, una forma d'arte, quest'ultima, che faceva delirare l'uditorio del tempo, come lo attesta il fatto dell'*Andromeda* dell'autore delle *Baccanti* (1).

La nuova forma musicale fu imaginata e sperimentata la prima volta a Firenze, e nell'arte rappresenta una reazione al sistema di comporre dei polifonisti: in essa si era giunti alla massima semplicità organica, perchè la parola avesse ad essere ben compresa, e si mirava ad ottenere la naturalezza della espressione; nella polifonia, invece, l'espressione era ottenuta con mezzi complessi e col magistero elaborativo: era più spesso una elevata simbologia musicale che un elemento psicologico.

Ma questa risurrezione dell'arte antica era ardua anzi che no, poichè mancavano i modelli: i pochi frammenti di musica greca a noi pervenuti non risalgono, fatta eccezione per alcuni brani scoperti di recente (e non

(1) Nell'assistere all'*Andromeda* di Euripide, il pubblico, — esposto al sole (gli spettacoli allora davansi di giorno) — ammalò di febbre, nel parossismo della quale molti infermi non potevano dimenticare le melodie udite, fra le quali una le cui parole possono essere così tradotte :

> Ma tu, potente amore,
> Che signoreggi gli uomini e gli Iddei . . .

di grande momento), all'epoca memorabile dei tre immortali tragèdi, ma al solo secolo secondo di Gesù Cristo, non tenendo conto di qualche brano di musica didattica, per vero di epoca anteriore, ma di magro valore, e della Pitica di Pindaro, cosa breve e, forse, non autentica.

Tuttavia è risaputa la virtù della tragedia antica: infondendo essa nel pubblico la pietà e il terrore, mirava a rendere l'uomo migliore e a deliziarlo in un sublime rapimento estetico, che si immedesimava col sentimento di una profonda soddisfazione morale.

L'importanza, la natura e la forma della recitazione conguagliavano l'entità del sentimento espresso dalla parola, la quale era, secondo la maggiore o minore sua intensità affettiva, ora semplicemente parlata, ora rinvigorita o illustrata da una sorta particolare di accompagnamento strumentale, e interpolata all'uopo da concetti cantati, ed ora, finalmente, nei momenti più patetici della tragedia, modulata in uno stile ideale: in quest'ultimo caso è la *monodia* — il canto propriamente detto — che prorompe dall'anima e si espande con tutto il suo fascino psicologico e dominatore, e questo canto ha varietà di andamenti, è abbellito da *portamenti* di voce, da tratti *legati* da altri *staccati*, da gruppi fonici affini ai vezzi di canto moderni, e persino dalla agilità simile al canto rifiorito dei virtuosi del secolo XVIII.

Poesia, musica, mimica (danza) costituivano un'arte unica, cui non mancavano che l'*armonia*, la *polifonia* e la *strumentazione* quali sono da noi conosciute: ma l'armonia antica era il risultato dell'unione delle tre arti: *poesia, musica* e *mimica,* che rispettivamente si rivolgevano all'intelletto, al senso uditivo ed al senso visivo: lo spirito raccoglie i tre elementi estetici in una unità assoluta.

L'antichità, in conclusione, aveva altrettante forme di canto delle nostre, poichè esse si svolgono dall'essenza della musica stessa. Così fu nel medio evo, nei canti di chiesa e in quelli dei trovatori, nei canti dei musicisti fiorentini del secolo XIV, in quelli di Monteverdi, di Scarlatti, ed è così fra noi; sempre, accanto alle melodie

sillabiche, fiorirono quelle lussureggianti per fantasiosi vocalizzi. Gli arabescati modi di canto dell'epoca di Rossini, non altrimenti della maschia declamazione Gluckiana, sono rami che si distaccano potenzialmente dal vetusto tronco dell'arte Ellenica. Nella storia dell'arte musicale si assiste alla prevalenza ora dell'uno ora dell'altro genere: in un'epoca si proclama unica bellezza del canto la melodia idealizzata, adorna di melismi e di mille eleganze canore, in altra epoca è preferita la melodia sillabica a nota e parola, spoglia d'ogni abbellimento, come se la psiche umana fosse incapace a dolcemente sentire e a leggiadramente esprimersi. Eppure nella parola *melos* non è già detto che il canto è dolcezza?

La fantasia dei poeti non creò le sole Erinni ma anche le Grazie, e la varietà è supremo attributo del bello e dell'arte.

È questa magnificenza d'arte che si erano proposto di far risorgere i dotti della Camerata Bardi dei Conti di Vernio, in Firenze.

Favorì la creazione di quello spettacolo ch'ebbe nome opera, — o spettacolo per eccellenza, — oltre l'accennato intento, di natura essenzialmente estetica, anche qualche altro fatto di natura organica, come la grande voga del cantare sul liuto, voga in fiore nel cinquecento, e sopratutto l'avere, sulla fine del secolo di Palestrina e di Lassus, la polifonia vocale raggiunta la sua massima perfezione. Al filosofo e all'esteta dell'arte musicale non può passare inosservato il fatto che le forme nuove sorgono quando sia compiuto lo sviluppo (ciclo evolutivo) delle forme antecedenti.

Il nuovo sorge sulle rovine del vecchio, osservò Schiller, ma lo vivifica un nuovo spirito, che è sintesi di quanto acchiudeva di meglio in sè l'organismo artistico del passato e incarnato in una forma novella.

Esaurita la fonte creatrice della monodia sacra gregoriana, sopra di essa si eleva la polifonia vocale; esaurita pur questa, come forma propria e indipendente, sorge la nuova monodia drammatica fiorentina, la quale, dopo le sue varie fasi evolutive vedrà surro-

garsi dalla *Sprechmelodie,* o discorso melodico, sulla polifonia melodica orchestrale.

Il nuovo canto, o stile monodico, nel quale s'acchiudeva virtualmente l'avvenire della musica moderna, fu creazione di Giulio Caccini (Giulio Romano): il padre dell'arte di Pergolesi, di Gluck, di Bellini, di Wagner.

Ma la monodia ripete direttamente le sue origini da Vincenzo Galilei, da Jacopo Corsi, da Emilio dei Cavalieri, dal Peri; il Caccini, con le sue *Nuove Musiche,* ne lasciò i più bei saggi: in ordine di bellezza egli è il padre della musica moderna.

Illuminato dai principî estetici del consesso di Casa Bardi (1), il Caccini volle riparare all'inconveniente gravissimo della musica del tempo da lui definita, senza ombra di pietà per niuno, "*un laceramento della poesia*".

Si rammentò — molto a proposito — il principio di Platone, e cioè essere la musica vocale anzitutto *parola,* poi *ritmo* e da ultimo *suono;* e in conseguenza di questo principio, il Caccini trovò una forma mercè la quale si poteva "*quasi in armonia favellare ed esprimere con le note l'affetto*". Lo strumento accompagnava il canto e sosteneva la voce (col *Continuus*), e con le *parti di mezzo* (tra il *Bassus* e il *Cantus*) esprimeva *qualche affetto.* Talchè, sin d'allora, anche alla parte strumentale attribuivasi una proprietà espressiva. Nulla del *Cantus Planus* in Caccini: aboliti quasi interamente i lunghi giri *di voce,* cari ai cantori a liuto, lenocinî in voga al suo tempo, e da lui condannati come *contrari alla espressione del sentimento.* Coll'illustre cantore e compositore menzionato — allora le due facoltà andavano indivise nei musicisti — abbiamo i primi *modi d'espressione,* e fra

(1) Facevano parte della camerata cui devesi la musica moderna, Giovanni Bardi dei Conti di Vernio, Vincenzo Galilei, padre dell'immortale astronomo, Girolamo Mei, Iacopo Corsi, Emilio dei Cavalieri, Iacopo Peri, Giulio Caccini, e l'anima di questo consesso, il poeta Ottavio Rinuccini. Quanto ad Emilio dei Cavalieri, secondo ciò che leggesi nella prefazione all'*Euridice* del Peri, fu «*il primo a far udire sulla scena con maravigliosa invenzione la nostra musica*», cioè la musica nella nuova forma.

tutti è notevole la così detta *esclamazione* (sf > p) tanto acconcia — dice il Caccini — *a muovere l'affetto.*

I madrigali ad una voce del Caccini hanno, più che dell'*aria,* dell'*arioso:* è una declamazione melodica espressiva e libera come il sentimento, sebbene non destituita del principio a *frasi periodiche* e *ripetute.*

Il Peri chiama *maravigliosa invenzione* la nuova musica del Caccini, ed egli stesso volle imitarla, sebbene " *in altra guisa* „ nella *Dafne* di Rinuccini (Firenze, 1594), opera di cui, sfortunatamente, non ci pervenne una nota. Peri intese *imitare col canto chi parla,* imaginando una sorta di musica (declamazione) *che avanzasse il parlare ordinario e scendesse tanto dalla melodia del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana.*

Anch'egli — come vedemmo in Caccini — muove il *Basso* secondo vuole la imitazione degli affetti espressi. È il principio fondamentale della odierna orchestrazione(1).

(1) Intorno alla armonizzazione del *Continuus* vale la pena di spendere qualche parola.

La « *Regola per imparare a sonare sopra il Basso con ogni sorta di istrumento* » venne formulata da *Francesco Bianciardi,* autore del secolo XVI. Tratta degli *intervalli,* teorizza l'accompagnamento dei movimenti del Basso, tanto per grado quanto di salto, esclusi i salti di 7ª. Fonda le triadi sui primi sei gradi della scala. Al 7 dà ($\frac{6}{3}$). — Sono registrati 12 *tuoni,* che si risolvono in sei, causa l'essere sei le *finali* (*Re, Mi, Fa, Sol, La, Do*). Manca il *modo* di *si* (*Si, Fa, Si*) e quello di *tritonus* (*Fa, Si, Fa*).

Le norme date in questa *Regola* hanno non dubbio valore, e ci provano che non erano solamente d'ordine tecnico, ma anche estetico, come dove è detto: « Per necessità delle parole, si ricerca pienezza di voce, e nelle *esclamazioni aiuto con le corde estreme;* nelle materie allegre star nell'acuto più che si può; nelle meste star nel grave . . . , ecc. ». Dunque, l'accompagnamento rinforzava, talvolta, la melodia. Questa *Regola* fu pubblicata nel 1607, con dedicatoria di un tal Domenico Falcini, in Siena, quando l'autore, il Bianciardi, era già defunto. Vi è ricordato con onore. Pure nel 1607, lo stesso Falcini pubblicò, del senese Agostino Agazzari — l'Armonico Intronato — e parimenti in Siena, un trattatello consimile e dal titolo « *Del sonare sopra il Basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel Conserto* ». Qui gli strumenti sono distinti in quelli di *fondamento* e in quelli *d'ornamento:* i primi guidano e sostengono tutto il corpo delle voci (Organo, Gravicembalo od anche — se poche le voci — Liuto, Tiorba, Arpa), i secondi, scherzando, contrappunteggiando, rendono più aggradevole e sonora l'armonia (Liuto, Tiorba, Arpa, Lirone, Cetra, Spinetta, Chitarrine, Violini, Pandora, ecc., ecc.). — In-

Nella loro musica teatrale, Peri e Caccini non ci presentano che una *recitazione* a note musicali *sul basso continuo*, ma, melodicamente, tutto è indeterminatezza — salvo in qualche raro frammento, — ad esempio nell'a solo di Tirsi (*Gioite al canto mio*) nella *Euridice*, rappresentata in Firenze, nel 1600.

La recitazione è interrotta da brevi ritornelli strumentali e da piccoli cori a cinque voci in uno stile semplicissimo, dal fare madrigalesco.

Si può dire che lo stile del Peri è più *verista*, più *parlato* di quello del Caccini, che ama di più " *l'imita-*

---

segna poi: « Se son poche le voci di suonar » l'opera più pura e giusta che sia possibile, non *passeggiando* o *rompendo* molto, ecc. — È poi detto, in contrario al Bianciardi, di *fuggire* — per quanto più si può — quel medesimo tasto che il soprano canta, nè diminuirlo con *tirate*.

Il Liuto, l'Arpa, la Tiorba, l'Arpicordo quando servono di fondamento nell'accompagnare una o più voci, devono « *tener l'armonia ferma, sonora e continovata, per sostener la voce*, ecc., *non ribattendo troppo le corde mentre la voce fa il passaggio e qualche affetto per non interromperla* ».

Gli altri strumenti *fiorivano e rendevano vaga la composizione*. — Ne sono date le regole; ciò dimostra che non esisteva una *partitura* come la intendiamo noi, ma che si *improvvisava* sopra il *Basso*, come si ha pure dal titolo del trattatello dell'Agazzari. E parlando dell'obbligo del sonatore di strumenti d'ornamento, è detto ch'egli « *deve sopra il basso* **comporre** *nuove parti e nuovi e svariati passaggi e contrapponti*; onde chi suona il Leuto deve nobilmente suonarlo con molta invenzione e diversità, ecc. »

Si esigeva s'improvvisassero persino *perfidie* e *fughe*. « Per tre ragioni è stato messo in uso questo modo (di sonare sopra il Basso): prima per *lo stile moderno di cantar recitativo*, e comporre: — seconda, per la comodità; — terza per la quantità e varietà d'opere, che sono necessarie al conserto ».

L'Agazzari dice chiaramente che per l'accompagnamento al canto monodico, a poche voci, *non è necessario far spartitura*, o intavolatura, ma basta un Basso con i suoi *segni*. L'Agazzari condanna l'antico stile *per la confusione e zuppa* delle parole, e perchè non si sente *nè periodo, nè senso* (causa le *fughe*). Però rispetta il Palestrina! Egli voleva l'espressione delle parole, ed assevera che dai fughisti si « *cercò la imitazione delle note e non dell'affetto* », e aggiunge una notizia piccante, e cioè, che « *molti facevano prima la musica, alla quale poi s'appiccicavano le parole* ». — La seconda cagione è la comodità grande, perchè « con picciola fatica avete molto capitale per le occorrenze (riguardando il Basso come sintesi dell'armonia) ». In ultimo, l'uso del Basso risparmiava di spartire e intavolare i lavori che si eseguivano. — Non si facevano sentire i giuochi delle parti, ma gli accordi soltanto.

*zione dei sentimenti delle parole, toccando quelle corde più o meno affettuose, le quali* — come egli medesimo si esprime: — " *ho giudicato più convenienti per quella grazia che più si ricerca per ben cantare* „.

Tempra di musicista drammatico vigorosa, ingegno innovatore dalle ardite intuizioni, Claudio Monteverdi si presenta in mezzo ai musicisti dell'età sua con uno schema d'opera grandioso, il quale avrebbe realizzato immediatamente il concetto del dramma musicale moderno, se al suo tempo non fosse stato ancora da creare il linguaggio della melodia, formatosi, nella sua essenza psicologica, solo dopo un secolo d'incessanti trasformazioni, evoluzioni e perfezionamenti.
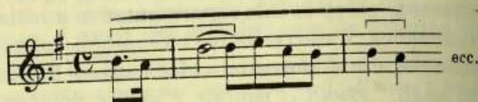
Monteverdi elevò lo stile rappresentativo a bella idealità drammatica: il suo recitativo ha contorni definiti, melodiosi, le sue arie s'informano a idee musicali felicemente trovate negli " *spunti* „, ispirate e chiare nel loro svolgimento, naturali, senza ripetizioni, ma sviluppantisi l'una dall'altra con varietà, animate dal senso delle parole e dei sentimenti, sacrificando poco alla moda dei *tratti passeggiati* (salvo la grand'aria " *Possente Spirito* „ nell'*Orfeo,* aria che leggesi sotto due forme, cioè *semplice* e " *passeggiata* „ nella edizione del Marescotti: è una melodia continua, come abbiamo in autori posteriori: G. S. Bach, Gluck, Wagner); — i cori, quando non sono omofoni (armonia a nota contro nota), o sono madrigaleschi, o drammatici: questi, non altrimenti dei *ritornelli,* o brani strumentali, hanno ingegnosa fattura: è musica elaborata, o con *progressioni* notevoli pel magistero di contrappunto, o a tessuto polifonico strumentale di molto valore tecnico, senza poi dire che tutto ciò al tempo del celebrato operista era senza esempi anteriori.

Monteverdi comprese quale musica convenisse meglio al teatro, e, pur manifestandosi di frequente compositore del tempo che fu suo, — difatti, in molti pezzi appare ancora arido, monotono, amante dei *giri di voce,* dei *trilli,* delle figure *lombarde,* dei suoni *ribattuti,* — non meno spesso egli ci maraviglia con la sua ricchezza d'invenzione musicale e con le linee grandiose e magistrali delle sue scene drammatiche.

Egli ha già i grandi monologhi ancora oggi in onore. Il conosciutissimo *Lamento di Arianna* conserva anche per noi tutto il suo prestigio: vi si trovò tanta espressione di dolore che, vivente l'autore, su quelle stesse note venne cantato in chiesa lo *Stabat!...*

Nell'*Orfeo* troviamo — in mezzo a vere gemme d'arte — il monologo del protagonista, che è un magnifico squarcio di musica non solo dal lato vocale, ma anche strumentale: al valore della forma è pari il valore della espressione melodica.

Questa sente della flessuosa morbidezza dello stile dei romantici:




Fra certe melodie dell'*Orfeo* e talune dei nostri tempi vi ha un nesso recondito, una specie d'*aria di famiglia*, una vera consanguineità.

Ma sotto la forma, se non vive lo stesso spirito, vive la stessa delicatezza di sentire, la stessa nobiltà d'intendimenti artistici. E qua e là, nei *ritornelli*, nei cori sembra s'annunci — per quanto si voglia lontanamente — il fare di Haendel e di Bach. Gli è che Monteverdi non è mai vuoto, o superficiale, ma musicista di grande talento e fecondo di armonia e melodia originale: specie la melodia è tutta sua.

Monteverdi inoltre abbozzò pel primo — certo per necessità dell'azione — la forma del *duetto*, prepose all'opera un simulacro di *ouverture*, da lui detto *toccata*, e di frequente ha *sinfonie* e *ritornelli*, come al suo tempo veniva detta la musica strumentale. Nei cori vuol essere considerata la buona disposizione delle parti; ingegnose le *progressioni* di cui è fatto uso. Col Monteverdi la strumentazione fece un immenso passo nella via del progresso: egli instituì il quartetto d'archi, basando così l'orchestra sopra un solido gruppo di agenti sonori,

imaginò il *tremolo* sui violini, così acconcio ad esprimere la concitazione dell'animo, e per *effetti imitativi* speciali (il cozzar degli elmi, delle spade, ecc.) fece uso del pizzicato, suggeritogli certo dagli strumenti a plettro, quali il liuto, l'arciliuto, ecc. — È nel combattimento di *Tancredi e Clorinda* (poesia del Tasso) che la fantasia del Monteverdi si sbizzarrì in questi nuovi e pittoreschi trovati.

Nell'*Orfeo* di Monteverdi, rappresentato in Mantova alla Corte del principe Francesco Gonzaga nel 1607, e stampato a Venezia dall'Amadino nel 1609, sono già *disposte* le parti strumentali: la *toccata*, che si suona avanti il levare della tela con *tutti gli stromenti*, e che si fa " *un tuono più alto volendo sonar le trombe con le sordine* ", è però notata solamente per Clarino, Quinta (tromba), Alto e Basso, Vulgano (tromba) e Basso. — Poichè nella didascalia (e cioè nelle annotazioni) è detto che la *toccata* si suonava " *con tutti gli stromenti* ", s'intende che oltre i cinque qui menzionati si aggiungevano pure quelli indicati sul frontispizio dell'opera, e cioè: 2 gravicembali, 2 contrabassi di viola, 10 viole da braccio, un'arpa doppia, 2 violini piccoli alla francese, 2 chitarroni, 2 organi di legno (1), tre bassi di gamba, 4 tromboni, un regale (2), 2 cornetti, 1 flautino alla vigesima seconda e un clarino con 3 trombe sordine.

Il *ritornello* — un vigoroso pensiero che ricorre molto di frequente nel corso dell'opera — in *Re* minore (o meglio *Dorico liturgico*), e con transizioni in *Do,* in *La* minore e in *Fa,* — non ha alcuna indicazione di strumenti; ma dalla annotazione alla fine dell'atto quinto, impariamo che il ritornello dominante, in tono Dorico, è qui eseguito dalle viole da braccio, da organi, clavicembalo, contrabasso, arpe, chitarroni e cetaroni.
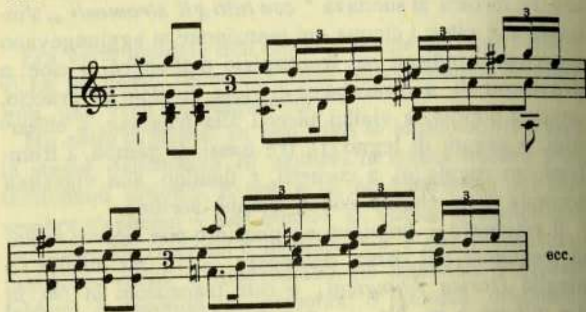
I recitativi (melopee) sono unicamente sostenuti dal *Continuo.*

Il coro " *Vieni, Imeneo* " è accompagnato da tutti gli

(1) Piccoli organi dalla voce di flauto.
(2) Piccolo organo portatile con le canne a linguetta.

strumenti. Il coro-ballo: "*Lasciate i monti, lasciate i fonti*" venne accompagnato da 5 viole da braccio, 3 chitarroni, 2 clavicembali, un'arpa doppia, un contrabasso da viola ed un flautino alla vigesima seconda. Nè vi ha nome di strumenti nelle sinfonie, o *interludi strumentali*, qui disposte però a 5 *parti*. Alcuni ritornelli strumentali erano suonati da un clavicembalo, due chitarroni e due violini piccoli alla francese. Un altro ritornello è per due violini ordinarî da braccio, un basso di viola da braccio, un clavicembalo e due chitarroni. Un duettino, di due pastori, è accompagnato da un clavicembalo con un chitarrone; un ritornello è per due chitarroni, un clavicembalo e due flautini.

Notevole è poi il ritornello seguente, un brano di musica di bella fattura, specie per la ritmica, eseguito, di dentro, da cinque viole da braccio, un contrabasso, due clavicembali e tre chitarroni.




Accompagnano la Messaggiera un organo di legno ed un chitarrone.

Più oltre, Orfeo canta accompagnato da un organo di legno e un chitarrone; così pure in appresso lo strumentale cangia secondo i personaggi, onde una grande e bella varietà; — ma è da osservare che gli strumenti indicati in ciascun pezzo suonano dal principio alla fine del pezzo stesso, non già alternandosi, nè formando diversi amalgami, ma sempre alla distesa, tutti di conserva.

Nel finale dell'atto secondo, la partitura del Monte-

verdi o del Monteverde, come stampa l'Amadino — conta otto righi, senza i nomi degli strumenti: una nota avverte che nella *Sinfonia di chiusa* dell'atto (oggi sarebbe detta *perorazione* orchestrale) entrano i tromboni, i cornetti, i regali, e taciono le viole da braccio, gli organi di legno e il clavicembalo.

Notevole la sinfonia che precede " *l'a solo* „ di Orfeo concertato per voce, due violini e basso generale *(Continuus)*. (È la grand'aria del protagonista). E così lo strumentale ha sempre un *nuovo impianto* per ciascun pezzo sino la fine: per esempio, un coro di spiriti " *Nulla impresa per uom si tenta invano* „ è accompagnato, — e s'intende sempre da cima a fondo, — da un regale, da un organo di legno, da cinque trombe, due bassi da gamba ed un contrabasso di viola. Domina la misura *binaria*.

Forse la pagina più bella — per noi almeno — è l'aria strofica di Orfeo " *Qual onor di te fia degno* „, con ritornelli di violini e *Continuus*.

Non vogliamo tacere di una indicazione avanti al recitativo che apre l'ultimo atto; in essa leggesi: " *Due organi di legno e due chitarroni concertano questo canto, suonando l'uno all'angolo sinistro della scena, l'altro al destro* „. Poichè non è qui scritto se non il *basso continuo,* con la espressione " *concertano* „ deve intendersi un *improvviso a piacere degli strumentisti.*

Abbiamo sviluppato più che discretamente l'argomento intorno al modo di eseguire la musica del Monteverdi per gli errori che si sono diffusi in proposito, e perchè si possa chiaramente comprendere l'importanza estetica dell'orchestra sul principio del seicento.

Questo studio — che lo crediamo di molta importanza storica ed estetica — ci piace chiuderlo col notare che l'antico accompagnamento dei melodrammi perdura tuttora — in qualche guisa — nel *recitativo* di Mozart, di Cimarosa e di Rossini a clavicembalo, violoncello e basso. Il basso eseguisce il *continuo* puro e semplice, il clavicembalo — strumento *fondamentale* — realizza gli accordi completi, il violoncello — strumento d'*orna-*

*mento* — svolge gli accordi *arpeggiando* e in certi *riposi* del canto (cesure, pause), improvvisa *passaggi* secondo il gusto del suonatore. Nella prima metà del nostro secolo vi erano violoncellisti famosi in questo genere di accompagnamento, che ricorda i primordî dell'opera, ed oggi perduto.

L'estetica dell'opera guadagna terreno con Marco da Gagliano (1602—1642), che tradusse in note musicali di bel nuovo la *Dafne*, ridotta, per lui, a miglior forma dal suo autore — il Rinuccini, — e rappresentata, questa volta, a Mantova (1608). Diciamo *questa volta* perchè è risaputo che la *Dafne* fu il primo saggio d'opera che registri la storia della rinascenza musicale (Firenze, 1594).

Nella partizione del Gagliano il canto ha forma *strofica*, nella ripetizione delle arie (i ritornelli sono essenziali alla musica, una necessità quasi assoluta dell'idea melodica), le variazioni vi fan festa, il coro si drammatizza e l'intera concezione d'arte acquista l'allettativa, sempre gradita, del nuovo.

Il Monteverdi e il Gagliano si divisero la gloria dell'opera alla Corte di Mantova, ed entrambi esercitarono una grande influenza artistica tutta a favore del nuovo genere di spettacolo.

Contemporaneamente alla *Dafne* del Gagliano, appariva in Bologna — in questo centro intellettuale — la *Drammatodia,* ovvero *Canti rappresentativi,* di Girolamo Giacobbi (Bologna 1570—1630) sopra l'*Aurora ingannata*, del conte Rodolfo Campeggi, pubblicata appunto nel 1608. Come forma musicale, il Giacobbi non brilla per l'attica eleganza del Peri, nè per la fervida imaginazione del Monteverdi: la sua *monodia* è puro recitativo e i cori vi sono brevissimi; ma un altro lavoro di questo maestro, — *il Reno sacrificante,* — ha singolare interesse pel soggetto. Vi hanno parte i personaggi di Giove, Venere, Pallade, Cerere, Astrea e persino il fiume Reno: l'elemento estetico mitico e mitologico fa le spese di questa produzione musico-drammatica, che mandò in visibilio il pubblico del teatro del

Podestà nella dotta Felsina. Questa coorte di divinità precorse di oltre due secoli e mezzo l'invasione dei miti nordici di Bayreuth. *Nil sub sole novi!*

Toccato di ciò puramente per incidenza, e prima di seguire il progresso dell'opera a Venezia, col Cavalli, facciamo un volo nella città dei Papi, dove nell'*Aretusa* del Vitali salgono le scene i primi sopranisti (cantori evirati) [1620], e dove Francesca Caccini, figlia dell'autore delle *Nuove Musiche*, compone e fa rappresentare la *Liberazione di Ruggero dall'isola d'Alcina*.

L'espressione del *pathos* drammatico trova nuova forma con Michelangiolo Rossi, autore dell'*Erminia sul Giordano* (1625). Insieme a questa bella conquista estetica si sviluppa più che mai la pianta parassita del *vocalizzo;* cui si ricorreva *per rompere la monotonia del recitativo;* — ciò è esplicitamente dichiarato da Domenico Marazzoli nella sua *Catena d'Adone* (Roma, 1626).

Nel Rossi l'aria strofica non è unicamente ad una sola voce, ma anche a due e a tre voci, ed ogni strofa è preceduta dal *ritornello* strumentale; notevoli sono i cori, e vi ha anche una specie di *concertato* a sei voci, in istile madrigalesco, con ballo. La cavalcata delle Furie, attraverso le nubi, dell'opera del Rossi, non permette di chiamare — si badi bene che intendiamo parlare di *invenzione materiale*, e non di composizione musicale, — una novità assoluta la maravigliosa cavalcata delle Valchirie di Wagner.

Loreto Vittori, scrivendo il libretto e la musica della sua *Galatea* (1639), — opera d'argomento mitologico, — può considerarsi un modesto antesignano dei poeti-musicisti del secolo nostro.

Come ai tempi di Adam de la Hale, nella prima metà del secolo XVI regna sovrana nell'opera la misura *ternaria*, e più ancora campeggia il ritmo della grave sarabanda. I ritmi di danza e i passaggi vocalizzati caratterizzano le opere di quel tempo d'incubazione melodrammatica.

A Roma, Stefano Landi compone il *Santo Alessio* (1634), dramma sacro, profano e comico (!), non solo con arie, ad ampio sviluppo, ma anche con duetti e terzetti,

danze, cori e sinfonie avanti a ciascuno dei tre atti in cui è divisa l'azione. — Nella *Vita umana* (1658) del Rospigliosi (cardinale e dilettante librettista), Marco Marazzoli — uno dei rappresentanti il progresso del melodramma in mezzo al barocchismo del seicento, — scioglie la melodia passionale e fa risuonare duplici cori alla maniera del Willaert.

Sin dai primi tempi dell'opera in musica, i compositori si mostravano solleciti di spiegare i loro criteri direttivi, le ragioni che li muovevano a dar vita a quella specie novissima di canto, ch'ebbe nome di *recitativo* o *stile rappresentativo.*

Peri prima e Caccini poi, nel pubblicare i loro saggi in *istile rappresentativo,* fecero precedere il testo musicale da prefazioni del più alto interesse artistico.

La natura di questo stile era essenzialmente *imitativa,* perocchè col canto si mirava ad *imitare chi parla.* Come si vede, i melodrammaturgi del seicento erano più *veristi* degli operisti contemporanei, abolitori del *recitativo.*

Prima di intrattenerci sugli ulteriori progressi del melodramma, dovuti in ispecie al Cavalli, al Cesti ed al Legrenzi, tutti e tre della scuola veneziana come il Monteverdi, vogliamo prendere cognizione delle instituzioni estetiche intorno al melodramma pubblicate dal dotto patrizio fiorentino Giambattista Doni (1593—1647), quello medesimo che cambiò l'*Ut* di Guido d'Arezzo nel *Do* del solfeggio italiano.

Nel *Trattato della musica scenica,* il Doni dimostra come la commozione dell'affetto in iscena esiga il canto, perchè, come egli osserva, quanto più è potente una gioia o un dolore nell'uomo, altrettanto la sua favella acquista un'espressione (colori e accenti) di natura più musicale. E poichè la commozione è maggiore nella tragedia che nella commedia, così è piuttosto la prima che non la seconda quella che ricerca una forma sensibile per via di suoni.

È l'ideale che aspira all'ideale e si fonde in una suprema manifestazione del sentimento e della intelligenza.

Il Doni, sollecito d'ogni verosimiglianza naturale, preferisce il verso lungo al breve, e lamenta che la metrica italiana non si valesse al suo tempo del novenario, e quasi invidia l'alessandrino francese (1), perchè, secondo egli opina, il verso lungo sente meno del convenzionale di quello corto, atto per le strofette delle *villotte, romanesche, napolitane, siciliane* ed altre canzoni popolari. Nè vuole che ai personaggi della tragedia si possa muovere il rimprovero indirizzato da Giulio Cesare ad un oratore, cui ebbe a dire: " *Tu canti troppo per uno che parli* (2), *e parli troppo per uno che canti* ", e perciò Doni raccomanda la diversità degli *intervalli,* una certa vaghezza di stile e frequenza di ornamenti. A questo proposito, egli distingue due stili: il *recitativo* e il *rappresentativo:* il primo non richiede tanta mutazione di *tuono* e mira al diletto: è la semplice espressione degli accenti della parola; il secondo tende alla commozione e vuol essere un po' variato e più adorno del *recitativo.*

" Più esprimerà il parlare umano quella melodia che più si servirà di note distanti che continuate (stemperandola però con quelle graziette veloci o piegamenti di voce), con servirsi di spessi salti ".

E, in pari tempo, biasima i lunghi *passaggi,* che egli rassomiglia alla esitazione di chi tartaglia, e biasima pure quel *puntare* le note a somiglianza di chi ripete la vocale per non impuntare. Nè trova grazia presso il Doni il *trillo, imitato dall'usignuolo.* I *passaggi* li ammette unicamente nei soggetti giocondi e briosi, come trova necessario, nei momenti patetici, lo *strascico vocale,* o *armoge* del colorito, *piacente transito da un colore all'altro* di gradazione, — o *plasma* del *colorito,* — *il flexus vocis* di Quintiliano.

Nella riproduzione degli accenti della favella, non devesi, giusta il di lui avviso, imitare il parlare di un individuo solo, ma della intera specie.

(1) È il nostro *martelliano.*

(2) « *Si legis, cantas; si cantas, male cantas* ». Giulio Cesare, in Quintiliano.

Non è chi non veda l'acutezza di questa osservazione. Per il primo, Doni ammette, in opposizione alle teoriche di Gaffurio e di Glareano, la *transizione tonale,* secondo richieda l'espressione dei vari affetti; è il principio pur emesso da Wagner nell'*Opera e Dramma.*

Contro l'avviso dello Zarlino (*Instituzioni Armoniche*), che vuole si segua colla espressione *parola per parola* (pag. 339), il Doni insegna ad esprimere tutto il concetto, non mai le parole separate; vuole, — da vero esteta illuminato, — che il grado di espressione sia proporzionato, e non mai eccedente e nè minore alla natura del soggetto: la pastorale, la commedia e la tragedia richiederanno perciò ciascuna un proprio stile, sempre più elevato.

La pittura d'una passione, nella commedia non potrà essere così intensa e profonda come se si trattasse di una tragedia, e cioè dovrà essere in ragione della maggiore o minore importanza del dramma. Principio da noi altrove pur stabilito, e non più da perdersi di vista da chi scrive una qualsiasi sorta di musica.

Vuol pure non si cada in imitazioni *mimetiche,* come quelle di chi per esprimere *lunghezza, continuazione, cielo, stelle, calore, scendere, sospiro, sospirare,* ecc., si vale di lunghi valori nelle figure, di note acute, di note gravi, di scale ascendenti, discendenti e di interruzioni della parola (1).

Le dottrine del Doni sulla *Melopea* sono rette da ottimi principii e tali, come i precedenti, da conservare anche oggi tutto il loro valore e da trovare un utile applicazione.

Una di queste dottrine, ad esempio, dimostra come la musica non sia destinata a solleticare l'udito, ma voglia invece essere indirizzata all'anima, la quale

(1) Il Doni non risparmia biasimo persino al famoso Gesualdo Principe di Venosa; questi cadde nelle sottigliezze di cui si parla in un madrigale dove per esprimere le parole:

*Un'armonia si mista*

ricorre alla mescolanza dei *generi* (diatonico, cromatico ed enarmonico).

compara le singole sensazioni, le riduce alla unità, le giudica e le accetta se *belle* o le ripudia se *belle* non sono.
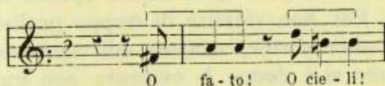
" La musica non s'imprime unicamente nel senso dell'udito, ma anco nella memoria o nella fantasia; poichè tutto il buono o tristo si considera per la sequela che ha, cioè il prima e poi, detto da Greci τὸ ἐφεξῆς ".

Pertanto egli detta le leggi del *Melos* e del *Ritmo*. Da queste si vegga come l'autore è diligente ricercatore della espressione. Il Doni trova i salti di *terza minore* all'insù acconci pei sentimenti teneri e lamentevoli; al contrario, riconosce un carattere magnifico e virile in quelli di *terza maggiore*. Le proprietà psicologiche, — ossia i valori affettivi dei singoli intervalli, — non mutano nelle combinazioni a più di una voce, onde il carattere del *modo minore* e il carattere del *modo maggiore:* gli unici nei quali Vincenzo Galilei riconosce una vera e propria natura od entità tonale.

" Le *terze* — scrive il Doni — pare veramente che facciano tutta la diversità delle due sorti di melodia *Diastaltica,* ovvero concitata, allegra e virile, e *Sistaltica,* cioè mesta, languida ed effemminata. Così pure il procedere dei canti dal grave all'acuto e dall'acuto al grave ".

Nè la pratica dei nostri giorni smentisce, nè mai smentirà, altri belli insegnamenti del celebre trattatista. Chi negherà, ad esempio, che gli intervalli piccoli rendano la melodia molle e soave, mentre il modulare per intervalli lontani faccia il canto virile e sostenuto?
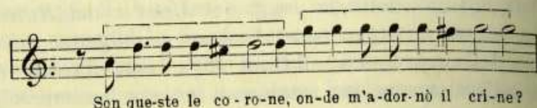
Torna acconcio l'intervallo di terza minore per esprimere le esclamazioni, e il Doni reca in proposito il seguente esempio, tratto dalla *Euridice* del Peri:




Si esprimerà bene un'interrogazione facendo l'ultima nota più acuta della penultima; e noi aggiungiamo, con
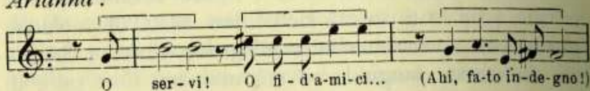
Helmholtz, un' affermazione riescirà efficace con un salto di *quarta* o di *quinta* dall'acuto al grave. La *recitazione* liturgica lo comprova.

E quanto disdica l'uso degli intervalli lontani là dove il senso delle parole è unito, congiunto, è reso evidente dal Doni anche con un opportuno esempio, lo trascriviamo:




Al contrario, osserva il Doni medesimo, le parentesi si esprimono, con bella verosimiglianza della favella ordinaria, coll'*abbassare della voce e col discendere per qualche intervallo in alcune corde più gravi*, massimamente col salto di *sesta*.

*Arianna :*




La *Melopea* adunque insegna l'arte di sposare le note alle parole, arte oggi purtroppo negletta; il che è piuttosto una prova di regresso che non di progresso artistico, poichè senza la giusta osservanza delle leggi accennate non può darsi una corretta dizione poetico-musicale, nè vero dramma tradotto nel linguaggio dei suoni.

La trascuranza in questo ramo dell' arte è portata dall'odierno abuso dello strumentale, il quale rende incomprensibili le parole, modulate spesso in *orribili favelle.* — Per non riescire di troppo prolissi non riporteremo altre norme, sebbene utili anch'esse.

Da quanto si è detto, è evidente non trattarsi nel melodramma primitivo del Peri e del Caccini che di un continuo *recitativo*, in quel tempo assai gustato, perchè cosa affatto nuova e perchè si riteneva ripro-

ducesse colla sua forma l'antica declamazione dei tragici greci. Le canzonette si abborrivano, e il Doni censura Emilio dei Cavalieri, che le aveva impiegate nella *Rappresentazione di Anima e Corpo*, " perchè, scrive il Doni, non penetrò l'idea della musica teatrale „. Doni consiglia di usarle parcamente e solo dove il soggetto della favola o dell'azione le richieda, " senza che il poeta secondi il genio del musico, e manchi nel decoro *per compiacere* a lui e alle orecchie *poco erudite* „.

Ad onta della censura del Doni, nel Cavalieri già noi avemmo a riconoscere tratti di bella declamazione, che nulla hanno a vedere con le canzonette ed ariette del tempo.

Coerente ai suoi principî, il Doni proscrive dalla musica scenica il *madrigale,* per la " *confusione delle parole* „; i cori dovrebbero essere, secondo lui, all'*unisono,* o in *ottava*, perchè le parole venissero bene intese e ben apprezzate, affidando gli artifizi polifonici unicamente allo strumentale. Su quest'ultimo argomento non siamo d'accordo col Doni: i cori non potrebbero dispensarsi dell'armonia senza rinunziare alla vigorosa pienezza degli accordi ed agli effetti, così imponenti, delle masse vocali.

---

## § XXIV.

## CONTINUAZIONE DELL'OPERA.

Francesco Cavalli e il nuovo indirizzo dell'opera a Venezia. — La *Didone*. — Metamorfosi dello stile d'opera. — Gli innovatori napoletani. — A. Scarlatti. — G. B. Pergolesi. — L'Opera in Francia: da Lulli a Rameau. — L'Opera Buffa. — *Guerre des Bouffons*. — L'*Opéra Comique*: da Duni a Grétry. — Prodromi della riforma dell'opera. — *Metastasio*. — I precursori di Gluck. — L'Opera in Germania. — Scuola di Amburgo. — Keiser, Telemann, Mattheson. — L'Opera in Inghilterra. — Haendel e i maestri italiani. — Reazione contro l'opera italiana. — Il dualismo fra Gluckisti e Piccinnisti nel suo significato filosofico. — Capolavori di Gluck. — I successori di Gluck. Salieri. — Sacchini. — Méhul. — Cherubini. — Lesueur. — Spontini.

" *Esprimere gli affetti* ", questa la divisa dei primi maestri del nuovo spettacolo: poesia e musica dovevano armonizzare in un tutto indissolubile, provocare le ineffabili emozioni dell' arte e la visione di quella bellezza che è costante aspirazione dell' anima umana. A raggiungere l'intento si andava cercando sempre nuove forme e nuovi elementi artistici.

Nata nelle sale aristocratiche, l' opera, nei suoi primordî, si svolgeva in uno stile pieno di dignità, nobile, grave: l'*Euridice* di Peri, quella di Caccini, l'*Orfeo* e l'*Arianna* di Monteverdi lo dimostrano luminosamente: è un periodo solenne in cui trionfa l'arte elevata. Gli artisti creatori — il poeta e il musicista — non iscrivevano allora che per un uditorio eletto e colto, un uditorio di maggiorenti, illustri o pei natali o per l'ingegno, e perciò si attenevano ad un'arte severa; — aperti, nel 1637, in Venezia teatri a pagamento, il pubblico si formò di cittadini d'ogni ceto e d' ogni grado di cultura: dal gondoliere al patrizio, dalla cortigiana alla gentildonna, dall'idiota al filosofo tutti ac-

correvano attratti dal nuovo incanto musicale negli *odeon* della decadente repubblica.

Per questo pubblico facèva mestieri uno stile di canto e soggetti di drammi di ben altro genere di quello dei creatori dell'opera: fu così che s'inaugurò una letteratura melodrammatica pedestre, scurrile, licenziosa e che si spiega siccome risultato di un ambiente corrotto.

Venezia in auge, forte e vittoriosa, vede trionfare l'arte sacra dei Gabrieli; Venezia in decadenza, favorisce lo sviluppo dell'arte mondana, e cioè dell'opera.

Non più il connubio estetico fra una elevata poesia ed una musica tutta eleganza e forbitezza, ma un'affliggente abbiezione del testo letterario e un commiserevole rimpicciolimento delle forme musicali. Dove sono andate la purezza e la parsimonia della musica di un Peri, dove la magnificenza delle forme e l'ardimento del genio di un Monteverdi? E gli eleganti versi del Rinuccini, emulo del Chiabrera, dove trovarli? Non per fermo nei libretti del Cicognini, un seicentista della peggior specie.

Eppure anche questo nuovo genere di composizione venne, a poco a poco, rivolto a vantaggio non solo del teatro, ma anche dell'arte musicale tutta quanta.

Perchè un pubblico composto d'elementi i più diversi ed eterogenei potesse gustare una nuova forma d'arte, bisognava creare un tipo alla intelligenza di tutti, e perciò meno indefinito nei rapporti tonali e ritmici, meno ideale, meno ardito nei suoi assorgimenti ispiratori: si venne così a determinare i due *modi* della musica armonica moderna (in antico noti solo melodicamente) ed il ritmo simmetrico nel suo rapporto più ovvio e principale, l'*ison;* — a questo risultato condusse l'operosità dei compositori che si successero da Monteverdi ad A. Scarlatti, e fra i quali è da menzionare Francesco Cavalli (Pier Francesco Caletti Bruni, 1600-1706).

Questo della metamorfosi della *melopea* drammatica nel *recitativo* e nell'*aria* è uno dei fatti capitali dell'arte nostra, che per tal modo andò acquistando varietà ed allettativa anche per la importanza che ogni giorno

più assumeva la strumentazione: il melodramma gettava così le sue basi per poscia elevarsi ardito e signoreggiare — ad arte interamente sviluppata — nel mondo degli affetti e del pensiero: di qui la musica espressiva e la musica descrittiva e pittoresca moderna.

L'opera del Monteverdi si presenta, come quadro, grandiosa, come versi, nobile, come musica, dotta: il concetto dominante — la potenza dell'amore e del canto (nell'*Orfeo*) — elevato e umano; — con Cavalli l'arte è decaduta dalla sua primiera grandezza: il quadro è più circoscritto, angusto, goffi i versi, il soggetto spoglio di poesia, immiserita la musica.

Ciò confrontando i due autori. Pure, se non quanto alla poesia, certamente rispetto alla musica, s'intravede la metamorfosi evolutiva che va subendo l'arte musicale, che, dalla gravità Monteverdiana, dovrà condurre, a poco a poco, alla sveltezza di forme dello Scarlatti e più ancora di Pergolesi. In Cavalli, se cessa l'elaborazione armonica dell'innovatore cremonese, abbiamo saldo e profondo il sentimento della tonalità riguardata come espressione di un dato momento dell'azione, o di un determinato stato dell'animo: in ciò egli continua le tradizioni della Scuola Veneziana, bella di caratteri svariati e di vivaci coloriti. Il coro nella *Didone:* " *Armi, armi — armi Enea* ", è interamente basato sull'accordo di *Sol maggiore;* questa persistenza armonica, che s'accorda colla persistenza di un'unica idea (qual'è qui appunto quella dei versi) è un tratto fondamentale dello stile di Wagner: con lo stesso mezzo il grande tedesco pinse, nei suoi lavori, un unico stato psichico, un quadro invariato dell'azione; ecco qui il brano, cui si alluse, del Cavalli.

Ar-mi. ar - mi, ar - mi, E -
Ar-mi, ar-mi, ar-mi, E-ne-a, Diam al-l'ar - mi.

- ne - a, Ar - mi, ar - mi,

Diam al - l'ar-mi, al - l'ar - mi, E - ne - a, ecc.

CAVALLI « *Didone* ».

Nella *Didone* del Cavalli troviamo un'altra tendenza dell'estetica soggettiva Wagneriana: la modulazione vocale cromatica, l'elemento patetico per eccellenza, esprimente le profonde angoscie e le supreme esasperazioni dell'animo, specie se si svolge nel ***modo minore*** e in ritmi sistaltici. L'oppressione del dolore è raggiunta dal Cavalli assai felicemente con questo mezzo, e nell'opera della quale parliamo gli esempi sono parecchi: nel saggio che rechiamo — l'aria tutta intera di vocaboli sdruccioli: " *Tremulo spirito* " — il basso d'accompagnamento è cromatico anch'esso come il canto, ed è " *ostinato* ", cioè invariabile per l'intero pezzo.

ARIA (VATICINIO DI CASSANDRA)

Tre - mu-lo spi - ri - to, fle - bi-le e

Basso *ostinato*.

(♮)

lan - gui do, e - sci-mi su - bi - to. Va - da-si

l'a - ni-ma, ch'E - re-bo tor - bi-do cu - pi-do a-

(?)

spet - ta-la. Po - ve-ro Pri - a-mo, scor - da - ti

d'E - cu-ba, ve - do-va mi - se-ra. Cau - sa-no

l'ul - ti-mo or - ri-do e- si - li-o Pa - ri-de ed

E - le-na!

ecc.
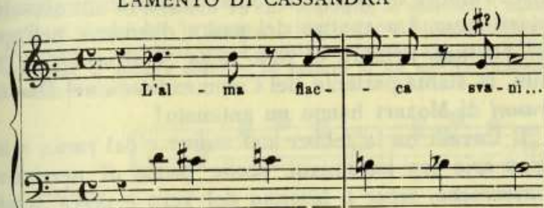
Continua poi così:

« Vipera livida, — Aspide pessimo — Mordimi, rodimi. — L'intime viscere — Spruzzano, stillano — Fervide lacrime. — Crollano, tremano, — Ardono, cadono — Portici e tempî. — Vassene in polvere, — Restasi in cenere — Porpora e imperio! ».
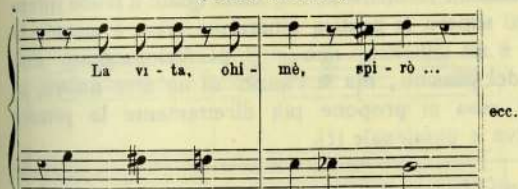
In queste stranezze si faceva consistere il bello dai poeti del Cavalli!

Nello stesso stile cromatico è il lamento di Cassandra per la morte di Corebo: il pezzo è in forma strofica con ritornello, e ad ogni *ripresa* del canto la musica riceve qualche variante, e l'espressione si fa sempre più viva ed appassionata. Questo squarcio di musica è di gran lunga superiore all'altro di cui abbiamo parlato più sopra: mentre nell'uno predomina l'uniformità del ritmo logaedo e il pezzo ha dell'aria di danza, — come gran numero delle arie teatrali del secolo XVI, — nell'altro la melodia è libera nel suo ritmo, appunto come vogliono la verità e l'espressione drammatica.

LAMENTO DI CASSANDRA




(*Basso ostinato*)




Tuttavia, il lamento d'Arianna del Monteverdi resta sempre la gemma della musa elegiaca del seicento; e

come rimane insuperato questo squarcio di musica espressiva, così appare estremamente meschino il brano imitativo della *Didone*, nel duello fra Corebo e Pirro: può dirsi un plagio impotente del *Combattimento di Tancredi e di Clorinda*. Più felice in Cavalli è invece uno *specimen* di musica obbiettiva, il *Passaggio dell'armata:* una marcia caratteristica a squilli di trombe, che comincia a disegnare il tipo dei pezzi del genere posteriori; e dalla musica strumentale descrittiva e obbiettiva passiamo poi ad una *sinfonia navale*, premessa al coro di ninfe marine, e ad un coro di caccia (" *Al cinghiale, al cinghiale* „ a quattro voci con raddoppi, e *tutti gli strumenti,* pur essi raddoppiati) molto sviluppato, pieno di vita e di colore. Nel corso di questo pezzo — in cui domina la tonalità di *Re maggiore* — s'alza un brano a voce sola, con risposte del coro, che è una trovata pur oggi notabile.

Il mondo antico è vestito di forme moderne, ma queste annunziano l'aurora di un'arte novella: il maraviglioso si completa col sovrannaturale allorchè apparisce l'ombra di Sicheo: il romanticismo sorge accanto al classicismo. Lo spettro del padre d'Amleto nell'opera di Thomas, l'ombra di Nino nella *Semiramide* di Rossini, la statua parlante del Commendatore nel *Don Giovanni* di Mozart hanno un antenato!

Il Cavalli ha la febbre del nuovo e del vario, e imagina arie con istrumenti, scene piene di movimento, pittoresche, sente il bisogno del vero e cerca trasfondere nei suoi lavori l'alito della vita: la sua è un'arte in formazione tecnico-estetica, nella quale il felice intendimento supera la pratica attuazione: non è ancora la statua, è un abbozzo: non è il perfezionamento dell'arte del passato, ma è l'inizio di un'arte nuova, in quanto essa si propone più direttamente la pittura oggettiva e passionale (1).

(1) Nella Marciana di Venezia si conservano molte opere manoscritte del Cavalli e appartenenti ai codici Contariniani. Sono copie dell'epoca del maestro, tranne il manoscritto della *Rosinda* (Venezia, 1651), che, dalla scrittura corrente, dalle molte cancella-

Più sopra abbiamo accennato alla banalità dei versi coi quali fu indegnamente vestito il classico episodio virgiliano; tuttavia il lettore non crederà ai proprî occhi nel leggere laidezze come queste, è Ascanio che parla:
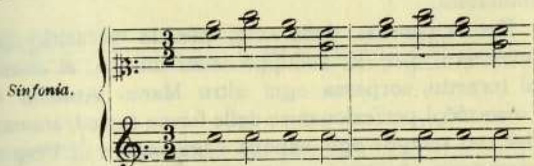
« Le mammelle di mia madre
L'alimento m'han prestato,
Ma quel latte è disarmato;
Sei tu sol mio usbergo e scudo,
Senza te son solo e nudo! » ecc.
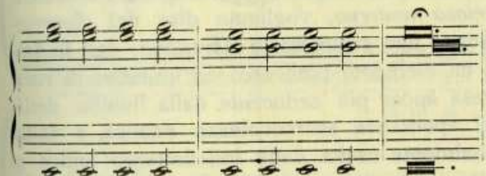
Altro *fiore* dello stesso Parnaso, è un dialogo tra Didone e Jarba:

JARBA. ... Femina al suo peggior s'appiglia.
DIDONE. Egli è ben ver perchè s'appiglia all'uomo.
JARBA. Lascia di disturbar, Didon t'adoro.
DIDONE. Lasciam di disputar, Jarba, non t'amo.

---

ture e dalle nuove idee musicali sostituite a quelle cancellate, e che traspaiono attraverso i tratti di penna di esse cancellature, noi giudichiamo autografo. Anche qui recitativi a secco sterminati e strofe logaediche con ritornelli, arie di bravura a rapide scale vocalizzate, canzonette, pezzi d'assieme madrigaleschi e col *Da Capo*, di poche battute, da non confondersi con l'aria *Da Capo* classica dello Scarlatti. La *Rosinda* ha una *sinfonia*, di quattordici misure, precedente il prologo; in questo, prima del recitativo *De la magica tromba*, leggesi il brano seguente, appunto per sole trombe, e nel quale ci sembra scorgere lo *spunto* di un motivo iniziale di una celebre sinfonia.






È a sapersi che Rosinda è una guerriera, e che si parla di *falangi tartaree!*

A scene di carattere serio ne succedono di basse e triviali: un Simon Greco, fra l'altro, *scherza sulle piramidi* regalate da Paride a Menelao! — E basti.

La bella mente d'artista del Cavalli si palesa nel *Giasone* (1649); anche in questo lavoro si rivela, sia pur con un semplice accenno, il romanticismo melodrammatico nell'*Incantesimo* di Medea " *Dall'antro magico* „.
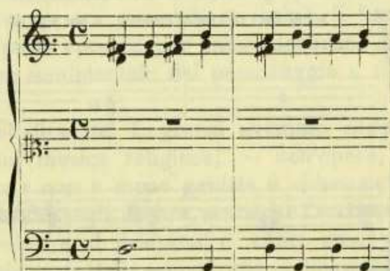
Il *Giasone* non è inedito come gli altri spartiti dianzi menzionati del Cavalli (la *Didone* e la *Rosinda*), ma può leggersi in Eitner (*XII Band der Publikation Aelterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke,* ecc., Berlino, 1883).
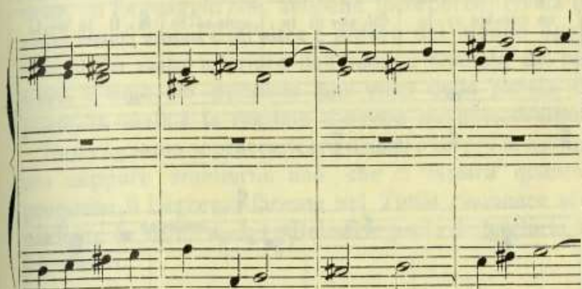
Peri, Monteverdi, Cavalli, Scarlatti (A.) sono i quattro luminari del melodramma nel secolo XVII: il Cavalli godè forse maggior grido di tutti gli altri mentre viveva; si sa che fu egli ch'ebbe invito di scrivere l'*Orione,* inaugurandosi il teatro ducale di Milano, e l'*Ercole amante* per l'apertura del nuovo teatro eretto nelle Tuileries, sopra disegno di un altro italiano, il Vigarani, per non dire poi degli altri viaggi artistici del Cavalli nella capitale francese, dove, per gli sponsali di Luigi XIV, diede il *Serse.* — Scrittore di un periodo di *formazione* per la musica melodrammatica, la fama del maestro passò col passare delle forme dell'arte sua immatura.
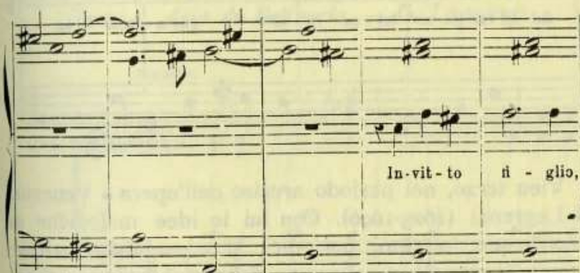
Per la purezza dello stile, per la vivacità d'estro inventivo, per lo sviluppo dato all'aria, al duetto ed al terzetto, sorpassa ogni altro Marco Antonio Cesti (1620-1669), perfezionatore delle forme melodrammatiche del suo tempo: egli sapeva raggiungere il vero nella espressione senza cessare d'essere melodico, e creò il tipo dell'*arioso moderno,* vogliamo dire del discorso melodico sopra uno strumentale *espressivo*; egli fa dell'orchestra un elemento pittoresco ed imitativo di rara bellezza, resa ancor più seducente dalla fluidità della melodia, di spontanea scorrevolezza ritmica, e dalla armonia finalmente uscita dalla indefinitezza antica e fattasi adulta e rigogliosa.

LA DORI. *Atto II, Scena XIX.* — M. A. CESTI.

RECITATIVO CON ACCOMPAGNAMENTO STRUMENTALE.









2 .

a cui for - tu - na stol-ta por - ge ai lu-mi e al - la men-te

7 6♯ ♯

un dub-bio ve - lo. Ciò che di te scris-se - ro i fa - ti in cie-lo

♯ ♯ ♯

♯

dal - la tua ge - ni- tri - ce in so - gno a- scol - ta. ecc.

(*Edizione Eitner*).

Vien terzo, nel periodo arcaico dell'opera a Venezia, il Legrenzi (1625-1690). Con lui le idee melodiche si coordinano in ritmi periodici, si consolidano nell'armonia, si estendono nel campo della modulazione mercè
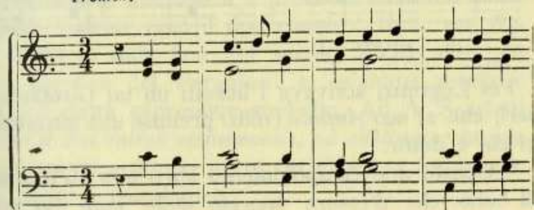
il libero impiego dell'elemento cromatico, e si coloriscono strumentalmente.

L'*atto* di cadenza (*tonica, sottodominante, dominante* e *tonica*) vi è chiaro e vigoroso, e rende sempre più elegante e drammatica l'aria, che pure nel Cesti — specie dell'*Orontea* — era già così espressiva. È l'aria strofica, con una parte epodica per chiusa del brano sintetizzante una fase sentimentale del personaggio e dell'azione.

Della vena melodica del Legrenzi avemmo saggio studiando la di lui musica religiosa; — nell'opera, il maestro di Clusone non è meno geniale e chiaro nelle sue concezioni musicali; egli, inoltre, sente che l'orchestra è chiamata a colorire il dramma e come essa opponga al linguaggio muto della scenografia un linguaggio uditivo evocatore di tempi, di luoghi e di imagini poetiche, un linguaggio che, sebbene incorporeo, rivela talvolta esseri umani e tal'altra è pittura del mondo oggettivo, dello stato interiore dell'uomo e simbolo del pensiero, e tutto ciò possibile per virtù della parola del poeta, la quale è la ragione d'essere del melodramma.

Non vogliamo sopraccaricare il nostro lavoro di esempi, ma neppure ometterne uno che ci mostra quanto a proposito il Legrenzi facesse nel *Totila* risuonare eroicamente la tromba, dove Belisario parla della gloria dei trionfatori.

TOTILA. *Aria di Belisario.* — G. LEGRENZI.



Co-ro- na - to di ver-di al -

Archi

lo - ri Co-ro- na - to di

Tromba

ecc.

Pel Legrenzi scriveva i libretti un tal Girolamo Frisari, che al suo *Antioco* (1681) premise una introduzione in cui è detto:

" Questo mio componimento altro non ha incontrato di bono che d'essere onorato delle note del signor

maestro Don Giovanni Legrenzi, che ai nostri tempi è la vera norma della musica e il vivo oracolo dell'armonia „.

Queste parole provino in quale estimazione fosse tenuto il Legrenzi dai contemporanei.

La trasformazione iniziata dal Cavalli, e continuata dai suoi successori, si compie con Benedetto Marcello, colui che vedemmo levarsi al sommo dell'ideale biblico coi *Salmi*, e segnalarsi nella espressione drammatica.

Egli non fu punto fecondo come operista, ma basta la sua *Arianna* (1727) a dimostrare il magistero della sua penna e l'elevatezza dei suoi intendimenti estetici. Se neppur egli seppe — lui critico acuto e inesorabile — sottrarsi al giogo dei cantanti, e scrisse arie *trillate, gorgheggiate,* con passaggi a note ripercosse, arie di bravura, canti rifioriti, *a due* in *terze* e in *seste,* pure l'unghia del leone è avvertibile. La *sinfonia,* in tre *tempi,* è nella più nobile forma di sonata, il *recitativo a secco* ha già il gusto di quello di Mozart e di Rossini; spesso il canto è vigorosamente declamato, la forma sempre dotta, sicura, e se l'aria del basso, a *terzine,* sembra un giuoco d'ugola rossiniano, il *Pianto d'Arianna* commuove per la verità della sua espressione.

Quando il Marcello scriveva questo lavoro, l'arte aveva però già risentito l'influenza di Alessandro Scarlatti, — il grande maestro cui devesi la fondazione della Scuola Napoletana, il personificatore di tutto un periodo d'arte, colui che nobilitò, con un vero slancio di ispirazione, le forme musicali del suo tempo ed inaugurò la serie dei classici.

Nello Scarlatti va salutato un precursore della musica moderna (come elemento tonale e ritmico), così vocale che strumentale, chiesastica e profana: il Bach d'Italia. Nell'opera teatrale creò il tipo classico. Nella sua *Rosaura* (apparsa sulla fine del secolo XVII) alita già l'anima patetica del Pergolesi: è un'anima gentile e tenera che canta espressive melodie. Ad A. Scarlatti è dovuto il *Recitativo strumentale,* od *obbligato;* la sua *aria,* ad ampio sviluppo — col *Da Capo,* — ha grande valore logico e psicologico.

Un particolare: nella *Rosaura,* — opera d'argomento borghese, — non un *coro,* non un a *due,* non un *concertato,* — il progresso è tutto ed unicamente nel linguaggio melodico anzichè nella ragione *del dramma* (1). Epperò Monteverdi e M. Rossi, sotto tale ordine d'idee, erano più avanzati dello Scarlatti; ma l'arte musicale aveva d'uopo di acquistare il linguaggio dei suoi miracoli: la *melodia,* — voce degli affetti dell'anima, — ed è questa che fu illeggiadrita ed animata di sentimento dal grande maestro di Trapani. La sinfonia ha con questo compositore quattro brevi tempi: è l'arbusto che darà poi l'albero rigoglioso e gigantesco dei poemi strumentali di Haydn, Mozart e Beethoven.

Caldara, il musicista di Metastasio, a Vienna, nell'opera sacrifica al vocalizzo e talvolta anche alla moda barocca del tempo; ha l'aria col *D. C.,* con uno o con parecchi strumenti diversi, e tenta — sull'esempio del veronese Antonio Bertali, maestro di cappella a Vienna — squarci puramente strumentali nel corso dell'opera, alquanto sviluppati e con artistici intendimenti.

Gli elementi estetici dell'opera si moltiplicano in ragione del suo sviluppo e progresso, tanto più che il

(1) Il soggetto appartiene puramente alla commedia musicale. Sono lasciati da banda gli argomenti eroici, le macchine sceniche, il fantastico, il portentoso. Non più Orfeo, Giasone, Semiramide, Cleopatra, Orlando, ma semplicemente due coppie d'innamorati, o meglio di fidanzati, e un domestico. Siamo nell'isola di Cipro. Celindo è promesso sposo a Rosaura, Elmiro a Climene. Giunto Elmiro nell'isola per impalmare Climene, incontrasi, per caso, in Rosaura e se ne invaghisce in un subito, e al punto da essere disposto a rompere i legami che lo vincolano a Climene per poter così sposare Rosaura.

A tradurre in effetto il suo divisamento, Elmiro si rivolge al suo fido amico Celindo, cui narra il caso suo, senza però rivelargli il nome di colei che lo ha ammaliato. Elmiro vuole che l'amico si presti a un giuoco: Celindo fingerà d'essere innamorato di Climene, e se questa si lascierà sfuggire il menomo segno di simpatia, Elmiro potrà liberarsi di lei e rivolgersi al suo nuovo amore. Celindo comincia il giuoco, ma col fuoco non si scherza e si accorge d'essere innamorato per davvero di Climene. A sua volta, vorrebbe sciogliersi dal suo impegno con Rosaura, ma le due donne non si lasciano pigliare in trappola: entrambe respingono le amorose proteste, e così i due volubili vagheggini tornano ciascuno alla propria amata. Trionfo della fedeltà e confusione del sesso forte!

Caldara non abbandona il coro e accresce al melodramma varietà, movimento e vita, sebbene fosse al suo tempo tanto corrotto il gusto estetico. All'epoca del Metastasio e del Pergolesi si assiste alla massima aberrazione melodrammatica: gorgheggi interminabili, trilli, volate, grandi spettacoli e meccanismi maravigliosi, pingui cantori evirati in muliebre gonnella e cinto il capo della corona di regina, e, quando il testo poetico delle opere non era del celebrato poeta cesareo, argomenti assurdi e indegni, un'arte falsa, gonfia, ad arzigogoli, vuota di idee, senza un fine, tranne quello di lasciar spadroneggiare i cantanti. Era necessario sbarazzare l'arte da codesti elementi anti-estetici e deleteri e ritornare alla semplicità dei primi padri del melodramma, senza rinunciare però alle conquiste della melodia e rendendo a questa la sua espressione naturale.

Pergolesi, l'autore della *Olimpiade* (Roma, 1735), fu l'araldo del nuovo stile che doveva ritemprare l'arte: egli divenne il lirico delle grazie e della sentimentalità commossa. Felice l'artista che sente il bello di questo poeta della melodia, il più ideale dei linguaggi e della più squisita affettuosità dell'uomo!

L'opera seria Pergolesiana abbonda di *recitativi*, ma le arie e i duetti sono ingemmati di melodie vaghissime. Egli cosparse il dramma del poeta romano di note soavissime e attraenti come stelle in un'azzurra notte meridionale.

Intanto fuori d'Italia non si stava inerti.

La Germania, con Reinhard Keiser, e l'Inghilterra, con Enrico Purcell, sono tratte nel movimento dell'arte di Carissimi e di Cavalli; segnatamente il Purcell, nella *Didone*, toccò un'altezza di concepimento drammatico-musicale tale da precorrere l'epoca di Traetta, di Rameau, di Iommelli, se non quella di Gluck. In Francia troviamo Lulli, che vi si era recato quando non aveva ancora attinto il suo tredicesimo anno di età, ed è a lui che devesi la fondazione dell' opera francese, sorta dal *ballet*, sotto gli auspicî di Luigi XIV (1).

(1) Fu il cardinale Mazarino che fece conoscere alla Francia

Col Lulli e il poeta Quinault sorge un'arte emula dell'italiana; in questa, accanto ai ***minuetti*** e alle ***gavotte cantate,*** lo stile declamato drammatico rivela le sue intime virtualità. Il monologo del protagonista " ***Je suis trahi*** ", nel ***Rolando,*** è uno squarcio di declamazione che potrebbe portare il nome dell'autore della ***Ifigenia in Tauride,*** il grande Cristoforo Gluck.

Lulli dotò l'***Accademia reale di musica*** di una ricca serie di lavori, tra cui ***Isis***, detta " ***l'opera dei musicisti*** ", e ***Armida e Rinaldo***, — " ***l'opera delle dame*** ".

Nella musica del Lulli ciò che però predomina è l'enfasi declamatoria, rispecchiante lo stile degli attori tragici del tempo; le arie mancano di sviluppo: inevitabile il ***trillo*** sulla ***sopratonica*** risolvente sulla ***tonica;*** i cambiamenti di ***misura,*** portati dalla osservanza delle leggi prosodiache, s'incontrano frequentissimi; assai brevi e meschini i ***duetti,*** quasi sempre a dialogo; assenza di ***concertati;*** erano — in compenso, e per fortuna del pubblico d'allora, — eleganti le arie di danza.

Lulli trattò argomenti mitologici, pei quali il Quinault gli forniva i *libretti,* di ben altro valore di quelli su cui scriveva la sua musica il Cavalli.

---

l'opera italiana: egli invitò, nel 1647, una compagnia di artisti lirici, che eseguì al Louvre l'*Orfeo* di Rossi. Lo spettacolo produsse noia ineffabile, perchè, fra altro, pochi intendevano l'italiano. Il Mazarino però non si perdè di spirito, e, al momento della sua *onnipotenza*, richiamò i cantanti e suonatori italiani, che eseguirono le *Nozze di Peleo e di Tetide* (1654). Luigi XIV vi danzò: « *la nation fut charmée de voir son roi, jeune, d'une taille majesteuse e d'une figure aussi aimable que noble, danser dans sa capitale après en avoir été chassé!* — Così Voltaire. Anche questa volta l'opera non entusiasmò di troppo i parigini. Uomo d'unica tenacia, il cardinale Mazarino invitò gli italiani una terza volta, e in questa vennero accompagnati da Francesco Cavalli, che vi fece rappresentare il suo *Serse* (1660).

Parecchi anni dopo, Roberto Cambert (1628—1677) fece cantare a Issy una sua pastorale: le *Nozze di Peleo*, e nel 1669, egli si associò al poeta Perrin ed al marchese Sourdéac, e insieme fecero rappresentare *Pomona*, nella quale, — dice satiricamente Voltaire, — si parlava molto di *pomi e di carcioffi!* Poscia diedero le *Pene e i piaceri dell'Amore*. Venuti i tre soci a contesa, il privilegio del re, di poter tenere aperto in Parigi un teatro d'opera, cadde in mano di Lulli. — Cambert, lasciata la Francia, morì in Londra.

Il genio di Lulli va debitore di molto a quello del Rinuccini francese. Versi come i seguenti, che Quinault mette in bocca a Plutone nell'*Alceste* (atto IV, scena 3ª), dovevano far pensare il musicista e ispirargli gravi armonie: il genio, se è meditazione, doveva ricavare dalle imagini del poeta espressioni musicali profonde e sentite.

« Tout mortel doit ici paraître,
On ne peut naître
Que pour mourir.
De cent maux le trépas délivre:
Qui cherche à vivre,
Cherche à souffrir.
. . . . . . . . . . .
Est-on sage
De fuir ce passage,
C'est un orage
Qui mène au port . . .
Plaints, cris, larmes,
Tous est sans armes
Contre la mort ».

Contro questi versi, e, meglio ancora, contro quelli di *Atys*, di *Proserpine*, di *Roland* e di *Armide* le critiche di Boileau si spuntano e si mostrano ingiuste.
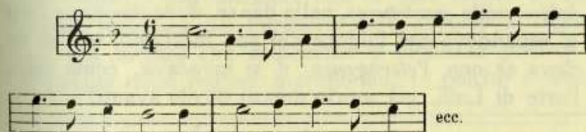
L'autore dell'*Art poétique* fu umiliato però dal silenzio che Quinault oppose ai suoi attacchi!

A Lulli spetta il merito non solo d'aver creato una forma di *recitativo* nello spirito della lingua francese, ma anche di aver dato uno sviluppo alle prefaz ioni, o proemi strumentali dei suoi lavori drammatici.

Nel *Triomphe de l'amour (ballet royal)*, l'*ouverture* ha tre tempi:

I. *tempo* (di 14 misure), in 2;

II. *tempo* (di 31 misura), in $\frac{6}{4}$: vi si svolge un'idea melodica di carattere pastorale:




III. *tempo* (di 14 misure) " *Lentamente* ".

Le *ouvertures* di Lulli godettero molto favore in Europa, ma sono inferiori di gran lunga *alle sinfonie* dello Scarlatti, che loro diè, — riguardate puramente come musica e non come significato drammatico, — artistico svolgimento in una solida costruzione.

La scuola di Lulli fu continuata da Charpentier, — che già incontrammo in questi nostri studi parlando della cantata, — da André Campra (1660-1744), da Marin Marais (1656-1728), per non citare che i migliori ingegni apparsi in quel tempo all'*Académie de musique*, ingegni non privi di idee innovatrici, ed ai quali si può aggiungere Desmarets (1662-1741) e Montéclair (1666-1737); ma la noiosa gravità in cui si risolveva la tragedia lirica, dopo l'epoca di Lulli e Quinault, provocò l'instituzione di altre scene: quelle dell'*Opéra comique*, titolo codesto dato dal Lesage alla sua parodia del *Telemaco* (1715) (1): la forma, parte parlata e parte cantata, era la stessa del *Robin et Marion* del trovatore artesiano Adamo de la Hale.

Ma già la Francia aveva veduto nascere il suo maggiore musicista: Gian Filippo Rameau (1683-1764), un altro sommo incontrato in queste nostre artistiche peregrinazioni. Egli, quando si presentò all'Accademia di musica, toccava già il suo cinquantesimo anno, e, per primo saluto, ebbe il titolo di

« Distillatore di barocchi accordi! »

Mai espressione fu più insensata di questa: dove il nuovo si rivelava nella armonia ingegnosamente ardita e penetrante, nella enarmonia, così sorprendente nel *Dardano* e nell'*Acante e Cefisa*, nei ritmi informati a leggi dapprima sconosciute, nella orchestrazione ricca, colorita, sinfonica, nella forma data all'aria, nei cori *sillabici*, nelle *ouvertures*, nelle danze, dove insomma l'arte si espandeva nel fulgore del suo meriggio, non si vedeva se non l'*eterogeneo*, e si invocava, come unica, l'arte di Lulli, già morto mezzo secolo avanti!

(1) G. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France*.

Rameau, per vero, non raggiunse nella declamazione la potenza tragica di Lulli, nè la grazia delle arie di questo concittadino di Iacopo Peri; ma l'ispirazione muove dalla poesia, e il Rameau non ebbe la fortuna d'incontrarsi in un Quinault.

Voltaire non mancò di osservare come non sia stato Lulli che *riscaldò (rechauffa)* Quinault, secondo pretendeva il Boileau, ma precisamente il contrario (1): fu la bellezza dei versi di Quinault che elevò il prestigio della declamazione Lulliana.

Se il tempo fece ragione della taccia di *eterogenea* onde fu gratificata l'armonia di Rameau, e se viene universalmente riconosciuta la grandezza del maestro digionese quale compositore, teorico, organista e clavicembalista, oggi invece possiamo dichiarare non felice, se non vogliamo dire addirittura falso, il principio estetico che gli fece tanto prediligere l'imitazione fisica e il canto vocalizzato; ma queste erano pecche della musica del suo tempo, ed alle quali tra i pochissimi che seppero sottrarsi ci piace ricordare il Pergolesi, il maestro tanto ammirato da Rameau da strappargli di bocca le famose parole: " *Se avessi trent'anni di meno, andrei in Italia. Pergolesi diverrebbe il mio modello, ed assoggetterei la mia armonia a quella verità di declamazione che deve essere la sola guida dei musicisti. Ma quando si ha più di sessant'anni, si sente che bisogna restare ciò che si è: l'esperienza indica bene ciò che si dovrebbe fare; il genio rifiuta d'obbedire* „.

Va lodata tanta sincerità, fiore di squisita modestia; e per vero non si può negare che un bagno nell'etere melodico italiano non avesse potuto temperare qualche poco la durezza del canto vocale di Rameau; ma noi non vediamo malvolentieri che lo stile tenero e tutta soavità melodica del Pergolesi resti proprio a segnalare una musica che rispecchia la mollezza poetica e femminile delle regioni meridionali, — poichè è bello

(1) VOLTAIRE, *Dictionnaire Philosophique*, articolo: *Arte drammatica*.

il carattere etnico di un'arte, — e che la vigorosa declamazione musicale di Rameau imprima il suo suggello ad un altro tipo di musica, in cui vive e si agita lo spirito di un altro popolo. E se Pergolesi intenerisce col suo:

« Se cerca, se dice:
« L'amico dov'è? »

o col duetto:

« Ne' giorni tuoi felici »

dell'*Olimpiade,* pezzi altrettanto doviziosi di idealità melodica quanto poveri nel materiale armonico e nel colorito strumentale (due violini, basso e *continuo*), Rameau coll'aria:

« Tristes aprêts, pales flambeaux »

tocca il sublime tragico, e col coro

« Que tout gemisse »

ci schiude gli orizzonti dell'ideale antico e ci conduce alla presenza di un'arte sempre nuova, sempre grande, perchè nella sua espressione e semplicità esteticamente vera. La musica è qui rappresentazione ideale della poesia: ognuna di queste due forme d'arte, mentre basta a sè stessa, s'immedesima nell'altra e ne risulta la melotragedia, fatta anche più potente mercè l'azione dell'orchestra: voce della coscienza universale, potenza espressiva degli affetti e delle passioni, sfondo pittoresco del quadro, anima melodiosa della natura: è l'orchestra che corona l'opera del musicista, come il gesto degli attori, gli indumenti e le decorazioni coronano l'opera del poeta.

Al tempo di Rameau, in Italia assume vita sua propria, e prende grande sviluppo, una nuova forma estetica, non più ispirata dal dramma passionale e tragico, ma dallo spirito comico e satirico. Per vero, questo, — già tanto in onore con i greci e i latini, — non mancò d'insinuarsi, come abbiamo veduto parlando dei drammi religiosi, persino nei *misteri,* negli *autos sacramentales* spagnuoli e lo troviamo in Sakespeare, che pone sulla scena senatori che fanno il buffone e re ubbriachi; ma

fu nel seicento che la commedia musicale costituì un ramo d'arte a sè: essa si rannoda alla *Commedia dell'Arte*, di cui è una propaggine. Come primo lavoro del genere, può essere ricordato il *Podestà di Colognola*, versi di Andrea Mondiglia, musica di Jacopo Melani (Firenze, 1657). Passando poi in Napoli, la cobbola giocosa brillò di sottile arguzia, e abbandonando il melodramma d'argomento storico e mitologico, s'acconciava come *intermezzo* fra un atto e l'altro, quasi a temperare la gravità dei soggetti tragici: tre o quattro intermedî formavano un'azione in sè perfetta.

Intermezzi del genere erano veramente apparsi sino dai tempi dell'*Orfeo* del Monteverdi, ad esempio, col *Glauco schernito,* che forniva gli intermedî al *Corsaro Arimante* (Venezia, 1610), come reazione al melodramma eroico giunto ad ogni fatta di stranezze. Francesco Provenzale con lo *Schiavo di sua moglie,* aveva già stampato una bell'orma in questo campo della musica scenica (1), sebbene, — perfezionato più tardi dallo Scarlatti, — sia poi col Pergolesi che l'intermezzo lirico, d'argomento comico, acquista importanza artistica e valore estetico.

Niun lavoro di quel tempo vince in grazia, buon gusto, novità e scorrevolezza melodica gli intermezzi col titolo comune la *Serva padrona,* — il cui soggetto ricorda la *Fantesca,* intermedio del Saddumeno, — che il maestro jesino scrisse pel suo *Prigioniero superbo* (Napoli, 1733).

La *Serva padrona* ebbe applausi indescrivibili, e riprodotta sulle scene dell'*Académie de musique* di Parigi, nel 1752, da una compagnia italiana diretta da un tal Bambini, vi portò una vera rivoluzione musicale.

Fra altri lavori, colà si diede pure la *Zingara* di Rinaldo da Capua, il brillante compositore di cui abbiamo già parlato in altri paragrafi, uno degli ingegni

(1) Francesco Provenzale è napolitano: scrisse le opere *Ciro, Serse, Artemisia, Teseo* (1658), *Stellidaura* (1678) e lo *Schiavo di sua moglie.* In un'aria di quest'ultima « *Lasciatemi morire* », sul *continuo* cromatico ed *ostinato,* e dopo un intermezzo, si ritorna alla prima parte, come nelle arie di Scarlatti.

più versatili del suo tempo, e che nell'opera giocosa trovavasi ben altrimenti a suo agio che nell' oratorio. I francesi poterono, in quell'incontro, conoscere un nuovo genere di musica, che trovò fra essi imitatori felici, quali il Blavet, il Monsigny, il Dauvergne, ecc.; ma di ciò più oltre, qui raccogliamo intanto il titolo della prima opera buffa rappresentata in Napoli: *Patrò Calienno de la Costa*, di Antonio Orefice (1709). Vennero poi altri poeti ed altri compositori che arricchirono la letteratura dell'opera giocosa, ispirata ai casi burleschi della vita cittadinesca e popolana (1).

L'opera buffa nell' accogliere le forme dell' opera seria (*ouverture*, recitativo, arie, duetti) crea la *introduzione*, il *pezzo concertato*, il *finale scenico*, forme portate alla loro perfezione da Paisiello, Mozart, Cimarosa e Rossini. — Solo molto più tardi il *pezzo concertato* fu adottato anche nell'opera seria.

Maestri nell'opera buffa furono, sui primordî del secolo XVIII, oltre i menzionati, De Maio, Latilla, Nicola Pisano, tutti offuscati dall'apparire di A. Scarlatti, che nello stile comico ha il *Prigioniero fortunato*, lavoro in cui non solo il canto, ma anche la strumentazione ha scopo estetico, e lo provi l'aria di Delbo nell'atto primo a *nota e parola*; in quest'aria il fagotto risponde alla voce umana, e sembra parodiare grottescamente il canto del personaggio.

Lo Scarlatti, alla cadenza del canto liturgico — di *seconda maggiore* discendente sulla tonica, — sosti-

(1) L'opera buffa rappresentava scenette tratte dal vero, la vita della Napoli vicereale; piegava il dialetto vivace delle *vajasse* (fantesche) a tutte le sfumature, e procedeva semplice e schietta.

L'Italia settentrionale ebbe i melodrammi giocosi del Goldoni attinti agli usi ed alla vita popolana della laguna, e ai napolitani, Porpora, Logroscino, che instituì i *finali*, Insanguine, Fioravanti, Paisiello, Cimarosa, contrappone Pollaroli, Bertoni, Sarti e il fecondo Galuppi, mentre nel centro d'Italia brilla il genio dell'autore del *Barbiere di Siviglia*, dell'*Italiana in Algeri* e della *Cenerentola*, le gemme della musa comica Rossiniana. Accanto all'astro maggiore dell'opera giocosa nel nostro secolo, brillarono i Donizetti, i Ricci, ecc.

tuisce quella perpetuatasi nel recitativo in genere e non rifiutata interamente neppure da Wagner.

Il merito d'essere stato uno dei primi riformatori del gusto musicale, e perciò un predecessore del Pergolesi, spetta a Leonardo Vinci (1690-1732) (1), uno dei promotori dell'opera dialettale napolitana e uno dei padri del melodramma giocoso.

Il melodramma giocoso prese onorevole posto accanto al serio nei suoi varî generi: eroico, storico, pastorale, mitologico, idilliaco, ecc. ecc., e giunse ai capolavori di Piccinni, di Paisiello e a quelli incomparabili di Cimarosa, di Mozart, di Rossini: i grandi classici del genere.

In Francia la commedia musicale, più animata dal fine ed elegante spirito *gaulois* che condita del sale attico dei classici, venne fecondata dal fuoco ispiratore dell'*intermezzo* e dell'*opera buffa* dei maestri italiani, che portarono sulla scena dell'opera il naturalismo dell'arte popolare, i soggetti borghesi, famigliari, cogliendone il lato umoristico, ed esponendo alle beffe del pubblico tutto ciò che meritava d'essere fustigato dalla satira: *Castigat ridendo mores.*

L'*amore*, anima del mondo e della scena che lo rispecchia, questa passione donde nascono tutte le altre e che conduce tanto al terrore della tragedia, ai più possenti contrasti del dramma, quanto alla giocondità e dolcezza della commedia, ha il suo rovescio nel *riso*, che è appunto il contrapposto di esso *amore*, — [inteso come la più sublime passione dell'uomo e il più soave dei doni del cielo], — il contrasto comico, non altrimenti che l'*odio* ne è il contrasto infernale.

Prima che sorgesse in riva alla Senna un teatro consacrato all'opera comica, — così denominato perchè ammetteva il canto e la recitazione parlata alternate fra loro, e nel quale erano in onore commedie musicali

(1) Leonardo Vinci morì avvelenato (Vedi il D'Arienzo, *Rivista musicale Italiana.* Anno IV, fascicolo 3) e non d'apoplessia, come si legge in molte biografie di questo maestro.

di sentimento, drammi romantici, produzioni di soggetto brioso e pieno di spirito ed altre giocose, — si assiste alla famosa contesa provocata dalle rappresentazioni italiane (la *Serva Padrona*, la *Zingara*, i *Viaggiatori*, ecc., ecc.) all'*Académie de musique*, contesa conosciuta sotto la denominazione di *guerre des bouffons*.

Da un lato i partigiani della musica francese, dall'altro i partigiani dell'italiana. È nota questa pagina della storia teatrale. I Lullisti e i Ramisti, protetti da Luigi XV e dalla Pompadour, si raccoglievano sotto il palco del re, i fautori della musica italiana, — che noveravano nelle loro file un Grim, Diderot, il barone d'Holbach, Rousseau, — si raccoglievano sotto il palco della regina. Rousseau, nella sua famosa *Lettre sur la musique française*, sosteneva che la musica francese *manca di melodia*, che il canto francese non è che un *abbaiamento*, ecc., per concludere che " *i Francesi non hanno musica e non ne potranno avere mai,* e che se dovessero averne una, *ciò sarebbe tanto peggio per essi* ". A quale errore può essere mai condotto un ingegno sommo qual fu il Rousseau!

Il pessimo concetto ch'egli aveva dell'opera e della musica francese, non gli impedì però di farsi compositore egli medesimo, sebbene pel suo *Indovino del villaggio* chiamasse in aiuto provetti musicisti, quali un Jeliotte e un Francoeur.

Per la sua lettera, Rousseau fu appiccato e bruciato in effigie dai musicisti dell'Accademia di musica di Parigi.

Comunque sia, l'influenza dei commedianti lirici italiani *(les bouffons)* fu provvidenziale per l'arte musicale francese, specie per l'opera comica, che inoltre dovè la sua prima e bella fioritura a un italiano, a un condiscepolo del Pergolesi, EgidioRomualdo Duni (Matera [Basilicata] — 1709 — Parigi, 1775). Egli compose la musica per parecchi drammi del Metastasio, così cari al pubblico del tempo, e tanto sensibile alla bellezza poetica del celebrato verseggiatore. Duni è il secondo italiano cui la Francia deve la fondazione di una scuola: il

primo fu il Lulli, che le diede l'opera seria, la tragedia lirica: al Duni va debitrice dell'*Opéra Comique.*

Già famoso tra noi per il *Nerone,* che in Roma eclissò l'*Olimpiade* del Pergolesi, per il *Catone,* per la *Didone,* per il *Demetrio* ed altri melodrammi, il Duni, fermatosi nei suoi viaggi artistici in Parma, per compiacere all'infante don Filippo, — di origine francese, — scrisse la musica per alcune opere nella lingua di Molière: *Ninette à la cour, la Chercheuse d'esprit, le Peintre amoureux de son modèle,* — e le sorti di questi lavori furono così liete, che Duni lasciò l'Italia per la Francia (1757). Egli alleò l'eleganza della musica italiana al gusto fine della commedia francese, e l'*Opéra Comique* fu così creata. Nel suo secondo periodo artistico, il Duni scrisse ben diciannove opere. Genio tutta grazia, melodista facile e semplice, interprete analitico del verso, tali qualità spiccano segnatamente nella *Fille mal gardée,* nella pastorale i *Moissonneurs* e nella *Clochette.*

Attorno al Duni troviamo il Mondonville (1715-1773), Monsigny, Philidor, Grétry.

Il Mondonville vinse Pergolesi! Ecco in qual modo.

Mal soffrendosi dal *chauvinisme* francese la vittoria dei *bouffons* all'*Académie de musique,* si volle contrapporre alla *Serva Padrona* l'opera *Titon et l'Aurore* — appunto del citato compositore (9 gennaio 1753). " *Il giorno della prima rappresentazione,* — narra candidamente il Clément, — *gli amici della scuola francese ebbero cura d'assicurarsi preventivamente la vittoria facendo occupare la platea dai gendarmi della casa del re, dai moschettieri e dai cavalleggieri. Ne seguì che il coin de la reine* (cioè i partigiani dei cantanti italiani), *non potè trovar posto che negli ambulatorii e abbandonò agli avversari il facile trionfo* ". Il giorno dopo — *incredibile dictu* — i cantanti italiani venivano espulsi non solo dall'*Académie de musique* ma anche dalla capitale francese! Mai gelosia artistica ebbe più deplorabili effetti.

La gara fra le due scuole si rinfocolò più tardi, quando a Gluck si contrappose Piccinni.

Tornando al Mondonville, diremo che gli stessi suoi connazionali non si peritarono a riconoscere come egli fosse destituito di facoltà estetiche!

Al contrario di lui, il Monsigny brillava per la bellezza della melodia, fresca e zampillante nelle opere *Rose et Colas* (1764), le *Déserteur* (1769), la *Belle Arsène* (1775) e *Félix* (1777); F. A. Danican Philidor (1726-1795), reso celebre dalla *Ermelinda,* dal *Tom Jones* e dal *Sorcier,* ebbe il riso facile e bonario; il belga Andrea M. Grétry (Liegi, 1741-1813), al cui nome vanno congiunti i successi del *Tableau parlant* (1769), dei *Deux avares* (1770), dell'*Amant jàloux* (1778) e del *Richard Cœur-de-Lion* (1785), ebbe i doni del genio. Nei suoi spartiti, il sentimento, il buon gusto, la grazia, si dànno braccetto e tripudiano in festa. Grétry lasciò gli " *Essais sur la musique* ", nei quali è l'estetica in ispecie de' suoi proprî lavori. È riconosciuto pel " *più francese di tutti i compositori francesi* ". Egli prendeva a guida la declamazione, ma gli fu rimproverato di fare " *dello spirito e non della musica* ". Secondo Chouquet, tale giudizio sarebbe stato proferito da Méhul.

Le sorti artistiche del Grétry furono compromesse dalla Rivoluzione; tuttavia egli scrisse ancora *Pietro il Grande* e *Guglielmo Tell.* In quest'ultimo lavoro intese imprimere il *color locale* elvetico. Inutile osservare che lo stile non differisce da quello della musica di allora e del *Riccardo Cuor di Leone,* salvo la ispirazione meno viva.

Nel periodo di tempo nel quale in Italia l'opera buffa e in Francia l'*Opéra Comique* invitavano il pubblico ad assistere alle rappresentazioni di scene gaie e tenere, belle di naturale verosimiglianza, l'opera seria andava sempre più decadendo e veniva senza misericordia fustigata da Marcello nel suo *Teatro alla moda.*

Una riforma era vagheggiata da tutti gli uomini illuminati: Herder (1744-1803) parla di rovesciare " *tutto l'arsenale dell'opera e di elevare un monumento lirico nel quale la poesia, la musica, l'azione e le decorazioni sieno combinate pel raggiungimento di un effetto comune* ".

Non sembra di udir parlare Wagner? Idee simili si trovano nel kantiano Hegel (1770-1831) e in Lessing (1729-1781) (1).

Persino il concetto dell'orchestra Wagneriana lo si intravede in G. G. Rousseau (1712-1778) — " *Quando il maestro saprà la sua arte, le parti d'accompagnamento concorreranno o a fortificare l'espressione della parte cantante o ad aggiungere nuove idee richieste dal soggetto che la parte cantante non avrà potuto rendere...* „.

Tolto alla severa Temi dai begli occhi della cantatrice e incantatrice Bulgarini, Metastasio consacrò il suo genio poetico al melodramma, e il teatro ebbe — primi fiori della musa del poeta — la *Didone abbandonata, Ciro riconosciuto, Catone in Utica, Ezio, Semiramide, Artaserse, Alessandro nelle Indie,* lavori che lo coprirono di gloria e lo condussero alla corte di Carlo VI d'Austria e di Maria Teresa.

I melodrammi del Metastasio ispirarono i maggiori musicisti del tempo: Vinci, Caldara, Conti, Fux, Hasse, Gluck, Gasmann, Pergolesi, Mozart, Traetta, Jommelli, Galuppi, ecc. L'*Olimpiade* fu posta in musica da oltre trenta compositori, così la *Didone abbandonata,* l'*Adriano in Siria, Catone in Utica*, *Issipile* ed altri lavori, i quali, in tersa forma letteraria, e in bocca agli eroi antichi, adombravano spesso circostanze del tempo in cui viveva il poeta, come l'*Artaserse,* anche questo musicato da non meno di cinquanta maestri! Nell'eroe, Metastasio aveva — in talune scene — raffigurato sè stesso!

Come autori della musica pei poemi drammatici del Metastasio, la gloria di questi maestri si attenua perchè vinta da quella del poeta, fatte poche eccezioni, ad

(1) Lessing scrive: *Fu certamente un tempo in cui la musica e la poesia formavano una sola e stessa arte* », e deplora « *che non si pensi neppure a riunire le due arti, e che, se vi si pensa ancora, ciò sia per ridurre l'una delle due alla parte di ausiliaria inferiore dell'altra, senza mirare ad un effetto comune al quale ciascuna contribuisca in pari grado* ». Come vedremo più oltre, appunto a questo mirava il Metastasio: egli voleva la musica asservita alla poesia, ed era in errore.

esempio, per il Pergolesi, Gluck e Mozart. E ciò era nei voti di Metastasio stesso: egli lo spiega chiaro e netto in una lettera al cavaliere De Chastelleux (Vienna, 1765), un estetico che trattò dell'unione della poesia con la musica, e che voleva non venisse sommerso — come accadeva — il motivo principale negli ornamenti accessori, richiamando il paragone del *nudo*, che deve sempre trovarsi " *sotto qualunque pomposo panneggiamento* ". Il De Chastelleux considera la musica nel dramma siccome la *parte principale*, al che il poeta osserva che " *quando la musica aspira nel dramma alle prime parti in concorso della poesia, distrugge questa e sè stessa. È un assurdo troppo solenne che pretendano le vesti la principal considerazione a gara della persona per cui son fatte* ". Così il *Metastasio*. —

È il concetto, come vedremo, del dramma musicale di Wagner: per questi la musica è il *mezzo*, il dramma è appunto lo *scopo;* ma quale musica egli sapeva poi dettare!

È bello vedere il grande drammaturgo ergersi da atleta e lottare coi suoi armoniosi endecasillabi contro i prepotenti sopranisti e le loro *arie di bravura*, che, come egli ben osservava, avevano portata la decadenza dell'opera. In questa, il poeta sostiene la superiorità della propria arte: " *Fra le sei necessarie parti di qualità della tragedia* (scrive il Metastasio), *cioè fra le parti che regnano, non già di tratto in tratto, ma continuamente in tutto il corso di essa, che sono la favola, i caratteri, l'elocuzione, la sentenza e la decorazione, conta Aristotile, benchè in ultimo luogo,* la *musica* " (1). Metastasio, che non aveva probabilmente presente alla mente la scena dei *Campi Elisi*, nell'*Orfeo* di Gluck, non aveva intuito che la musica crea in una forma sua propria, e corrispondente alla forma poetica, l'intero quadro d'affetti e l'intero quadro visibile dell'azione, e che le due arti, poesia e musica, sono fra loro equipollenti.

Compositori quali un Traetta, un Jommelli, un Maio

(1) Seconda lettera del Metastasio al cavaliere De Chastelleux.

ebbero in odio le assurde arie di *bravura*, e mirarono alle arie declamate con verità d'espressione. Essi sono gli antesignani di quelle riforme che dovevano ricevere definitiva sanzione dai lavori di Cristoforo Gluck, e seguono in ciò il concetto del Metastasio, che non voleva voci *indebolite negli arpeggi, nei trilli e nelle volate, ma ferme, robuste, che scuotono, con forza uguale al diletto, gli organi del nostro udito, e ne spinge gli effetti sino ai penetrali della nostra anima* (1). Di qui l'**urlo** *alla francese* del Traetta!

Non è un'epigramma che ci sfugge, ma la sintesi di un giudizio: l'**urlo** *alla francese*, che Traetta voleva udire in un momento della sua *Sofonisba*, lascia scorgere l'intendimento del maestro di essere *vero* fino al *realismo*, poichè un *urlo* non è *canto* (2)! E *urli* — non frasi canore — di giubilo e di dolore — ebbero Gluck e Wagner, quando l'azione li richiese.

Il Traetta volle la forza dell'espressione, bandì le leziosaggini della laringe, cercò effetti nuovi e pittoreschi, approfondì l'armonia cromatica e accrebbe l'importanza espressiva dell'orchestra, senza rinunciare al bello melodico della scuola meridionale. Artista convinto, nei punti culminanti delle sue opere si levava dalla sedia, mentre accompagnava al clavicembalo in orchestra, per dire al pubblico: " *Signori, fate attenzione a questo pezzo!...* „ E non andava errato: il pezzo era mirabile, e gli applausi scoppiavano fragorosi!

Profondo e chiaro, aggraziato ed energico, impetuoso e patetico, questi attributi formano la sua personalità

(1) Lettera del Metastasio a Saverio Mattei (5 aprile 1770).

(2) Ginguené così racconta l'aneddoto: « *Dans la* **Sofonisbe**, *du célèbre Traetta, cette reine se jette entre son epoux et son amant, qui veulent sortir pour se combattre: « Cruels, leur dit-elle, que faites-vous? Si vous-voulez du sang, frappez, voilà mon sein »: et comme ils s'obstinent à sortir, elle s'écrie : « Où allez-vous? Ah! non.*

« *Sur cet Ah! l'air est interrompu. — Le compositeur, voyant qu'il fallait ici sortir de la règle générale, ni sachant comment exprimer le degré de voix, que l'actrice devait donner, a mis au-dessus de la note* **Sol**, *entre deux parenthèses* (un urlo alla francese) *un hurlement français* ».

artistica. L'*Armida, Semiramide, Ifigenia,* e la menzionata *Sofonisba,* hanno pagine che esprimono e commuovono. Il Jommelli e il Maio si mossero nell'orbita d'azione innovatrice di Traetta, e furono, con questo maestro, i precursori di Gluck.

I capolavori musicali del teatro melodrammatico non vanno disgiunti dai capolavori poetici, e Monteverdi si sposa a Rinuccini; Lulli a Molière, a Quinault, a Corneille, a Fontenelle, a Benserade; Rameau a Voltaire e a Marmontel; Gluck a Metastasio, a Calzabigi, a Guillard, a Du Rollet; Piccinni a Metastasio, a Quinault e a Marmontel; Sacchini, Cherubini e Zingarelli a Marmontel; Méhul ad Arnault e ad Hoffmann; Spontini ad Étienne du Jouy; Auber, Meyerbeer e Halévy a Scribe e a Delavigne; Berlioz a Goethe; Bellini a Romani; Donizetti a Victor Hugo; Weber a Kind; Adam a De Saint-Georges; Gounod ad E. Augier e a Goethe; Verdi a Dumas, a Schiller, a Victor Hugo e a Shakespeare; Thomas a Shakespeare e a Goethe; Rossini a Baumarchais e a Schiller; Glinka a Pouschkine.

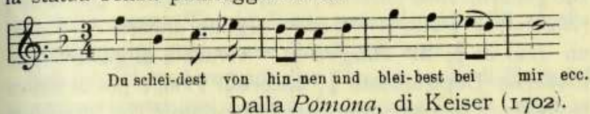
Non si richiedeva meno del genio musicale di un Cavalli e di uno Scarlatti per iscrivere musica notevole per intendimenti innovatori nel primo di questi maestri, classica nel secondo, sopra libretti scipiti quando non erano volgari, lubrici; — ma non vuol essere dimenticato che nelle scene dal linguaggio licenzioso di un *Giasone* (del Cicognini), della *Didone* e di altre opere del secolo XVII, si riflettevano i costumi della Serenissima nel periodo più brillante delle sue cortigiane! Accanto a scene tragiche — goffamente trattate — della mitologia, svolgevansi scene curiosissime di dialoghi, di alterchi — seguìti anche da vie di fatto — fra donne in guardinfante, in parrucca incipriata, che imitavano le sguaiate maniere delle popolane dei campielli più chiassosi.

Era un abbrutimento del senso estetico, epperò si mostrava imperioso il bisogno di una reazione: questa venne prima con Apostolo Zeno e Pariati, poi col Metastasio, il Calzabigi, Da Ponte, Goldoni e Casti, per giungere a Romani, il poeta di Bellini.

Che il Metastasio avesse piena coscienza del valore dei propri drammi, e della loro superiorità sulla musica che vi era applicata, lo prova il fatto che questi lavori sono tuttora ammirati, mentre i lunghi recitativi, le interminabili arie, i cori e i duetti scritti sui versi del grande poeta sono, nel maggior numero, sepolti nell'oblio.

I trionfi musicali di Schönbrunn, il Versailles austriaco, ebbero un'eco nei paesi tedeschi settentrionali, dove già fioriva sin dal 1678 la scuola d'Amburgo, e dove il Theile, allievo di Schütz, aveva fatto rappresentare un *Adamo ed Eva*, sorta di mistero; ma fu Reinhard Keiser che, sulle rive dell'Elba, diede incremento all'opera, raccogliendo le universali simpatie col suo *Basilius* (1694).
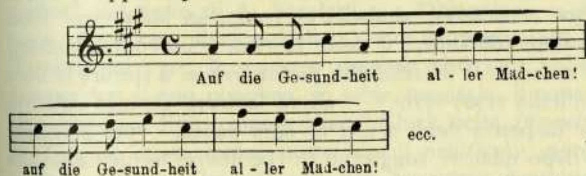
Basta un rapido sguardo ai lavori del Keiser per riconoscere in lui un seguace della scuola di A. Scarlatti; lo dimostra il suo recitativo sul *continuo*, la forma delle sue arie col *Da Capo*, annunciate da un inciso melodico interrotto, e che poi, ripreso, si svolge con una prima e seconda parte e col ritorno alla prima, appunto come è stile del grande italiano. La melodia del maestro tedesco è semplice, sillabica, senza oziosi vocalizzi: è la statua senza panneggiamento.



Dalla *Pomona*, di Keiser (1702).

La partitura è a quartetto (due violini, viola e basso).

Nello stesso genere sono altre melodie da noi esaminate, e i cui *spunti* hanno una vaghezza tuttora fresca e seducente, oseremmo dire di sapore Mozartiano, se l'incontro di qualche nota fra i due autori non fosse indizio troppo superficiale:



Dalla *Circe*, di Keiser (1734).

Questo *spunto* melodico (la sola prima *misura*) lo troviamo pure nella *Creazione* di Haydn.

Nella *Diana*, opera composta dal Keiser nel 1715, il duetto per soprano (Diana) e contralto (Endimione) è una perla del teatro melodrammatico non solo tedesco dell'epoca, ma anche se comparato alle migliori cose delle altre scuole: la melodia vi è perfettamente periodata, l'armonia semplice — come era nella natura del maestro, — pura e naturale, con questo di notevole, che il *basso* strumentale la sostiene ed anima senza che nulla, o ben poco, ritenga del *basso figurato*, talvolta pesante, tormentoso, dello Scarlatti.

La melodia " *Vuoi tu, o luce mia, avvicinarti a me?* „ (*Willst du, mein Licht, nicht näher zu mir treten?*) rivive, nel suo inizio, in Meyerbeer (*Africana*, Atto IV, grand'aria di Vasco).

In mezzo alla fioritura melodica dei maestri di quel tempo, si respira l'aura profumata della primavera dell'arte. E quel fervore melodico che dà tanta vita alle arie e ai duetti del Keiser, anima pure la sua musica strumentale: la *ouverture* dell'opera comica *Jodelet* (1726) è, nel suo genere, cosa perfetta: è in tre tempi: I° *Spiritoso* $\frac{2}{4}$ (*Burla*); II° $\frac{3}{4}$ alla *Sarabanda*, seguìto ancora dal $\frac{2}{4}$ e da un *Trio* in $\frac{3}{8}$; III° *Allegro* $\frac{2}{4}$, — vivace e di gusto affatto moderno. Dopo questo $\frac{2}{4}$, ancora il *Trio*, e poi di nuovo la *Burla*. È un componimento sviluppato e con intenzioni descrittive, rimaste però nascoste sotto i geroglifi delle note. Ciò che emerge è il carattere scherzoso del pezzo, l'*humor* che vi traspira, la piacevole spigliatezza, quasi beffeggiatrice.

Dalla scuola d'Amburgo — che conta un Telemann (Giorgio Filippo, 1681-1767), autore di ben 45 opere, di 300 *ouvertures*, sinfonie, ecc. ecc., un Mattheson (Giovanni, 1681-1764), il dotto teorico, — uscì pure Haendel, l'autore del *Messia*, che poscia venne a spirare le aure d'Italia (1707-1710), — allora la terra classica dell'arte e la patria degli artisti di ogni paese, — per prendere (dopo qualche soggiorno in Hannovre) ferma dimora in Londra.

Quivi, datosi all'opera, divenne direttore (impresario) e compositore dell'Accademia reale di musica (1720); ma per nove anni visse in continuo antagonismo con i compositori rivali invidiosi e coi cantanti tiranni autocrati, talchè abbandonò l'Accademia e inaugurò una serie di rappresentazioni nel vecchio teatro di Haymarket. Ma contemporaneamente sorse un altro teatro, dove furono chiamati, per combattere il Sassone, i maestri Porpora ed Hasse, e i cantanti Farinelli e Broschi: ne nacque una lotta accanita, ch'ebbe per risultato il trionfo degli italiani e la rovina disastrosa di Haendel, non solo finanziaria ma anche fisica! A stento si riebbe poi in salute.

Fu una vittoria dell'arte lusingatrice del senso, ma non della severa estetica: fu una vittoria sopratutto della laringe, delle grazie canore, dei trilli, degli acrobatismi vocali, e non del canto nobile e interprete dei fenomeni del sentimento.

L'arte di Haendel era — al contrario — un'arte pensata, la sua musica elaborata ed espressiva, ma, secondo un critico di polso, — il Torchi, — non immune da principî imitativi d'ordine obbiettivo, sebbene, son parole dello stesso Torchi, " *con arte più eletta* (di quella fiamminga del 500) *e con intenti più seri* „.

Non devesi credere però che il vasto genio di Haendel si circoscrivesse nei confini di una sola forma estetica della sua arte: una dote che non manca ai genî massimi è, insieme alla fecondità, la versatilità, la facilità onde passano da un genere all'altro: Lassus, fra gli antichi, Mozart, fra i moderni, lo provano all'ultima evidenza.

Un argomento alla moda, al tempo di Haendel, era l'Orlando ariostèo, già posto in musica, fra altri compositori, dal figlio di A. Scarlatti, — Domenico, — il tanto apprezzato clavicembalista, — e rappresentato a Varsavia nel 1711. Il maestro sassone anch'egli volle ammannire al suo pubblico, in salsa musicale, il popolare paladino. Egli, come più tardi Gluck nella *Ifigenia in Tauride,* e ai tempi nostri Verdi nell'*Otello,* apre l'azione del suo *Orlando* con una tempesta, descritta

orchestralmente. In mezzo a un campo lussureggiante di *arie,* spesso egli mostrasi compositore espressivo, patetico, umano, e dipinge, con appropriati e svariati colori, i caratteri dei singoli personaggi dell'azione.

Benchè le opere teatrali del Sassone sieno notevoli per la loro maggiore consistenza armonica, rispetto a quelle dei suoi compositori rivali in Londra, — Buononcini, Ariosti, oltre Porpora ed Hasse, — pure Haendel — il grande emulo di Back — va cercato nei suoi oratori e nella sua musica strumentale.

L'opera rispondeva a un vero bisogno estetico delle nazioni tutte, e dovunque esisteva il gusto della musica e l'amore del teatro tosto allignò questa pianta dalla fioritura più lieta e incantevole. Gli italiani divennero i musicisti alla moda e ricercati in tutte le corti: a Parigi, a Vienna, ad Amburgo, a Dresda, a Londra, a Copenaghen, a Mosca, a Pietroburgo, a Lisbona e a Madrid. Dovunque i nostri maestri e i nostri cantanti si insediarono festeggiati dai sovrani, dai grandi di corte e dalle intere cittadinanze. Fu allora che i Cavalli, i Conti, i Sarti, i Buononcini, gli Araja, i Galuppi, i Traetta, i Manfredini, i Cimarosa, i Paisiello divennero i beniamini del pubblico e i legislatori del gusto musicale in tutta Europa. Educati alla nostra musica, alle forbitezze del canto di un Brioschi, di una Gabrielli, di un Caffarelli, di una Cuzzoni, di un Salimbeni, del Buontempi e di cento e cento altri numi della laringe, francesi, tedeschi, inglesi, spagnuoli, anglosassoni, slavi, nelle sfere aristocratiche e nei ceti distinti, non conobbero, non apprezzarono, non coltivarono che una sola musica: l'italiana! Nè poteva essere altrimenti, poichè come i Fiamminghi furono i creatori della polifonia vocale e dello stile *canonico,* così all'Italia son dovute l'armonia moderna e la melodia espressiva: è sua gloria l'arte del canto, l'invenzione dell'opera e la prima formazione della musica strumentale. Quando le altre nazioni divennero pur esse musicali, fu solo tardi che si distaccarono dai nostri modelli e che poterono imprimere alla loro arte le caratteristiche loro nazionali. In cerca

di un'autonomia estetico-musicale, le varie nazioni coalizzate aprirono una campagna contro l'arte nostra.

Di tutti i contrasti etnico-estetici registrati dalla storia della musica, i più memorabili furono due: quello rappresentato dalla lotta fra Gluckisti e Piccinnisti, nel secolo passato, e quello fra Wagneriani ed antiwagneriani nel secolo nostro.

In questo fatto noi vediamo un conflitto tra il genio del settentrione e quello del mezzogiorno. Tal conflitto ebbe già i suoi prodromi in Vienna e in Amburgo, nel tempo in cui la prima di queste città era una cittadella della musica italiana e la seconda palestra della musica ispirata a intendimenti nazionali con Keiser, Telemann, Mattheson ed Haendel.

Un secolo dopo, il focolare della reazione musicale tedesca si trasportò a Berlino, dove, come vedremo, apparve il *Freichütz:* opera organicamente italiana, ma come ideale estetico eminentemente tedesca. Diciamo italiana *organicamente* poichè gli elementi tonali e ritmici sono quelli formatisi nella evoluzione tecnica iniziatasi e compiutasi, in progresso di tempo, con Monteverdi, Cavalli, Cesti, Legrenzi, Stradella, Scarlatti, Astorga, Pergolesi e Durante, evoluzione poi suggellata, fuori d'Italia, dal genio di G. S. Bach, nel campo dell'armonia, e da Haendel segnatamente nel campo del ritmo. Dopo questo avvento artistico, la musica italiana si svolse più che mai in senso *melodico,* la tedesca in senso *armonico,* sinchè Haydn, Mozart e Beethoven conciliarono i due elementi in modo che l'uno non avesse a predominare sull'altro, rendendo tarda e monotona l'armonia, — se non sia mossa e varia, — o sfibrata la melodia, — se povera d'armonia.

È al disopra dell'elemento plastico, o materiale, che i suoni e i ritmi estrinsecano l'elemento psichico nella sua essenza così intensiva che dinamica.

Le due musiche, la italiana e la tedesca, ripetono pure le loro qualità costitutive l'una dalla *melopea omofona* (e cioè all'unisono) della chiesa cattolica, l'altra dall'*armonia omofona* (e cioè a ritmo uniforme nelle

quattro parti cantanti) del corale protestante: sintetica la prima, analitica la seconda, estemporanea l'italiana, ponderata la tedesca: libera, fluente, chiara la prima, riflessiva, contegnosa, velata la seconda.

La saga nordica, simbolo etnico, etico ed estetico della Germania, riproduce gli enti mitici ellenici e romani, ma metamorfosati: Venere, giocondamente bella nella sua magica nudità, tramutasi in Freya, Giove in Wotan, Ercole in Sigfrîdo, ma nei miti orientali cercheremmo indarno i tipi corrispondenti a Mime, ad Alberigo, per quanto Mercurio sia astuto, come pure noi manchiamo del cavalleresco belzebù di Marlow e di Goethe.

Ma l'agitarsi delle scuole d'arte e dei sistemi estetici ha cause profonde, e all'antagonismo teutonico-latino non è estraneo il conflitto religioso fra protestanti e cattolici: tanto ciò è vero che la parte cattolica della patria tedesca simpatizzò coll'arte latina, come in Austria, e la parte staccatasi da Roma la osteggiò energicamente, come in Sassonia.

Spesso i dissidî di schiatte, di politica, di religione si insinuano nelle quistioni estetiche, spesso i conflitti di classe, o sociali — anche senza uscire da uno stesso paese, — hanno un contraccolpo nell'arte.

Tale appunto — agli occhi nostri — fu la contesa tra Gluckisti e Piccinnisti in Francia.

Quivi l'antagonismo fra due principî d'arte, fra due scuole, fra la melodia e il canto declamato, mascherò i prodromi di quella lotta che, scoppiata più tardi, doveva romperla coi privilegi medioevali e con la schiavitù del feudalismo, e proclamare i diritti dell'uomo. Santa opera, se fosse stata compiuta con le stesse armi con cui Cristo compì la sua! Ma il *Terrore* vendicò la Saint-Barthélemy!

La lotta fra Gluckisti e Piccinnisti rispecchia la lotta che fremeva sordamente nel campo politico: la società elegante, gaudente, frivola dell'ieri, e la fierezza e severità del popolo, che si preparava — inconscio — a dominare la nazione e a governarsi. In Piccinni la grazia quasi diremmo femminile, la tenerezza affettuosa, la

festosità dello spirito, l'eleganza svenevole del minuetto, il riso della cobbola scherzosa, la dolcezza della *Buona Figliuola* e le piacevolezze del *Servo padrone*: persino nei soggetti d'opera i più solenni, non cessava di splendere sulla scena del Piccinni il sole meridionale; era una pioggia di luce melodiosa, di fiori canori: era un incanto dei sensi. In Gluck, invece, qualcosa di grave, d'austero, di fatidico, che fa pensare all'arte Eschilèa ed allo spirito lacedemone dei tempi di Licurgo: la sua declamazione penetra, conquista il cuore; la stessa sua melodia abbandona le rame fiorite, appare nuda, virginalmente bella nella purezza delle sue linee: mentre talvolta, anche il canto di gioia — come la vera gioia che prorompe dopo un dolore — brilla di una gemma che è una lacrima! A Gluck è estranea la gioia facile delle anime fatue: la sua grandezza è nella tragedia: ivi è Gluck. Riducendo finalmente la grande quistione alla sua intima essenza estetica, diremo che Piccinni incarna i caratteri dell'arte classica e Gluck quelli del l'arte romantica: da un lato l'essenza del *bello*, dall'altro l'essenza del *sublime*.

Eppure, anche il maestro di Weidenvang, l'allievo del milanese Sammartini, — che incontreremo più oltre nella evoluzione della musica strumentale, — aveva intessuto corone melodiche alla italica Euterpe e sposata la sua musa a quella del Metastasio; ma nella sua mente andavano fervendo idee innovatrici, che potè attuare, in qualche parte, nell'*Alceste*, nel *Paride ed Elena* — opere precedute da dedicatorie che sono sensate pagine di estetica sul dramma musicale, e nell'*Orfeo*, ma solo in modo completo e grande nella *Ifigenia in Aulide*, nell'*Armida* e nella *Ifigenia in Tauride:* l'ideale vero del maestro s'incarna intero nell'ultimo di questi lavori, di una austerità di forma e di concetto senza anteriori esempi. Ma qui, forse, il filosofo vinse la mano all'artista.

Così i due maestri costituivano un vero dualismo estetico, la loro arte rispettiva era l'espressione di due principî diversi nella sostanza e nella forma, ed offriva

due spiccati simboli: l'Arcadia e la Bastiglia. E la vittoria doveva essere per Gluck, come vent'anni prima era stata pei maestri italiani, al tempo appunto della famosa *guerre des bouffons*, che è quello dei cicisbei, degli abatini e dei nèi alla Pompadour!

Un particolare non privo d'importanza: protettrice del maestro rivoluzionario, come quegli che spezzava le catene della tradizione in nome della verità in arte, era la regina Maria Antonietta, sorella di sventura di Maria Stuart!

Gluck cercava rendere il dramma nelle sue situazioni psicologiche, nella sua essenza più profonda, nelle sue svariate peripezie, nei suoi potenti contrasti, non chiedendo alla musica se non l'elemento fonico, o sensibile, atto a incarnare le fasi dell'azione; — le chiedeva la forma udibile, l'elemento che, sprigionatosi dal cuore del personaggio cantore, penetra nel cervello di chi ode e commuove le fibre piu recondite: ciò emerge dal suo capolavoro, dalla *Ifigenia in Tauride,* la sua ultima parola artistica.

Piccinni aveva tutt'altro obbiettivo, ed era quello della scuola musicale meridionale: egli mirava pingere una azione drammatica valendosi delle maggiori seduzioni musicali; certo però ch'egli si guardava bene dal sacrificare il dramma a prò del canto, della sola musica, come Gluck da parte sua aveva ogni riguardo per non sacrificare la musica al dramma; adunque, la quistione si riduce a ciò: i due maestri, i due illustri antagonisti, nell'estrinsecare le loro virtualità estetiche, il loro sentire musicale e il loro sentimento drammatico, miravano: l'uno — il tedesco — a scolpire di più la declamazione della parola del personaggio e del coro, e coloriva di più l'ambiente in cui svolgevasi l'azione, accurandone tutti gli episodî e i particolari d'ogni genere, onde una *certa verità;* l'altro — l'italiano — ad una più elegante e radiosa plasticità della melodia: Piccinni voleva la perfezione del canto, curandosi meno dell'elemento musicale decorativo, e poneva al disopra d'ogni altra cosa " *il bello melodico espressivo* ".

Portando alle ultime conseguenze i due principî: con Gluck, a poco a poco, si finirebbe all'opera di Peri, e forse al dramma puramente recitato (parlato), e con Piccinni si salirebbe, un po' per volta, alla più assoluta idealità del linguaggio melodico: alla musica puramente strumentale. Ma Gluck nell'*Orfeo,* in cui l'elegia d'introduzione in morte di Euridice, coi lamenti del divino cantore, le supplicazioni di questi sulla soglia dell'Erebo e la scena dei Campi Elisi sono quadri maravigliosi; nell'*Alceste,* nell'*Armida,* con lo stupendo duetto dell'incantesimo e la deliziosa aria di Rinaldo, nella *Ifigenia in Aulide* concilia e dramma e musica in modo soprammirabile raggiungendo il supremo vero dell'arte: in ciò risiede la ragione della sua vittoria nella memorabile lotta.

Nella famosa contesa sopraccennata, dapprincipio le sorti furono dubbie, ma la vittoria finale rimase all'autore d'*Ifigenia in Tauride.* Tuttavia, nell'*Alessandro nelle Indie,* scritto dal Piccinni in Italia, e nella *Didone,* scritta a Parigi, il celebre Pugliese ha ispirazioni patetiche e di grande bellezza, tanto per le idee melodiche, quanto per la chiarezza dell'armonia e la logica ed estetica condotta dei pezzi. — Gluck, immedesimato nello spirito degli antichi, rinnova la tragedia greca valendosi del linguaggio musicale del suo tempo, attenendosi alla potente semplicità ed alla deliziosa melodia pergolesiana, al canto severo e melodico-declamatorio di Marcello, rompendola, un po' per volta, con gli *elefanti canori,* i despoti della scena, inoltre egli trasfonde all'orchestra maggior nerbo e la arricchisce di nuovi elementi organici e di attraenti amalgami strumentali.

A Gluck è dovuta l'unità nell'opera, o meglio, nella tragedia lirica: Piccinni volle conservare nella musica teatrale il bello melodico assoluto (1).

(1) Nella polemica allora sorta parteggiavano per Gluck Suard e l'abate Arnaud, per Piccinni Marmontel e La Harpe. Quest'ultimo sosteneva codesto principio: « Poichè si ammette il canto (nell'opera) bisogna ammetterlo il più bello possibile, e non è più naturale il cantar male che il cantar bene ». Ciò in risposta a chi trovava contrario al vero il cantare nelle situazioni drammatiche appassionate.

Il concetto della memorabile riforma fu chiarito da Gluck medesimo nella dedicatoria dell'*Alceste*, della quale se fu, come vuole il Brack, estensore l'abate Coltellini, non può escludersi però che le idee generali non sieno state ispirate allo scrittore della splendida pagina d'estetica musicale dal medesimo Gluck (1).

Gli intendimenti estetici e lo stile di Gluck si mostrano in pieno sviluppo nell' *Armida*, che tiene il mezzo tra la facilità e scorrevolezza melodica dell'*Orfeo* e la energia della declamazione cantata della *Ifigenia in Tauride*.

L'*Armida* è la incarnazione del concetto drammatico-musicale che rovesciò dalle fondamenta l'opera dalle forme convenzionali. In quest' opera Gluck si propose: *(a)* di togliere gli abusi che la vanità dei cantanti e la compiacenza dei compositori avevano introdotto nell'opera italiana; *(b)* di ricondurre la musica al suo vero scopo, s'intenda quello di assecondare la poesia, per rinvigorire l'espressione dei sentimenti ed accrescere l'importanza delle *situazioni drammatiche; (c)* di bandire gli ornamenti superflui e il mal uso d'interrompere gli attori nel corso del dialogo, per far loro udire lunghi ritornelli strumentali; *(d)* di sviluppare maggiormente la seconda parte delle arie; *(e)* di fare della *ouverture* una sintesi caratteristica del dramma; *(f)* di seguire con lo strumentale lo sviluppo delle passioni; *(g)* di non rendere avvertibile il distacco fra il *recitativo* e l'*aria; (h)* di mirare alla massima semplicità di forma, e finalmente di non accettare se non le sole novità imperiosamente necessarie per aggrandire la potenza emotiva dell'azione.

" Mettere degli uomini viventi (disse l' imaginoso " Schuré) al posto dei cantanti alla moda, e la impor- " tanza della vera tragedia al posto delle futilità del- " l'opera, fu l'intento di Gluck; e se Beethoven ha tro- " vato la lingua musicale dell'umanità moderna, Gluck

(1) Intorno alla paternità della prefazione dell'*Alceste*, veggasi l'opera *Gluck et Piccinni*, di G. Desnoiresterres. Parigi, Didier et C.

“ ritrovò nel linguaggio dei suoni l'essenza immortale
“ dell'anima greca, ed ha novellamente creato la tra-
“ gedia classica attraverso il mondo dell'armonia „.

A conseguire il proprio intento — l'*imitazione della natura,* — Gluck escluse i *trilli*, i *passi d'agilità*, le *cadenze* ed ogni altro vezzo del canto. Innanzi d'incominciare un'opera, egli soleva dire: “ Io non faccio che “ un voto: quello di dimenticarmi d'essere musicista „.

Ciò noto, non è a maravigliare se Grétry, dopo di aver udito le prime volte le opere di Gluck, ebbe a confessare di non essere stato commosso che dalla sola azione del dramma, e di non aver ritrovato nella musica l'elemento principale, la *melodia!* Senonchè, riudite di nuovo le stesse opere, s'avvide che era per l'appunto la musica stessa diventata quell'azione che irresistibilmente lo commoveva ed il Grimm, attestando che innanzi ai lavori Gluckiani dimenticava l'opera e trovava la tragedia greca, ribadiva l'argomento del Grétry.

Nell'*Armida,* dovunque ferve il dramma della passione, Gluck s'attenne alla *declamazione cantata*, nella quale *nota e parola* si identificano in un' unica forma d'arte poetico-musicale e in un'unica estrinsecazione del sentimento, mentre l'orchestra procede in modo così efficace da potersi dire un commento al canto. Quando invece la fibra del personaggio è in istato di quiete, allora nella musica trovi una melodia semplice ed espressiva, cui va unito uno strumentale elaborato, ma terso, che la rende più spiccata, più viva, più affascinante, tale da farci credere non altro che questo sia il linguaggio degli uomini e la naturale manifestazione dei loro sentimenti!

Queste melodie non hanno però sempre la regolarità di periodo di quelle, ad esempio, dell'*Orfeo,* ma seguono necessariamente — e in modo ben inteso relativo — le varietà prosodiache della lingua francese, che, a volerle rispettare, non offrono la uniformità e la corrispondenza di accenti del verso italiano.

L'*alessandrino* — il verso della tragedia francese — prestasi ad una quantità di accenti incalcolabile, e

resa possibile dal fatto che dai musicisti francesi non si osserva se non in fin di verso l'accento proprio alla parola. Nell'italiano, un tal procedere sarebbe orribile!

In ciò la ragione della pressochè continua varietà ritmica dall' una all'altra *misura* che si riscontra in Gluck, talchè raro è il caso che al primo inciso d'una frase corrisponda, ritmicamente, il suo secondo. L'opposto è tra noi, euritmici per eccellenza.

Perciò risulta un linguaggio musicale se vuolsi meno allettevole acusticamente, ma più vero, in certi momenti dell'azione, immedesimandosi colla parola e col dramma. Nei cori e nelle danze di Gluck, invece (nota divario) la simmetria ritmica è costante, esatta, spontanea, diremo di più, italiana, e quale si ha da Spontini e da Rossini a Bellini, a Donizetti ed a Verdi.

Nell'*Armida* (come nella *Ifigenia* in *Tauride*) si nota l'assenza assoluta dei *concertati*, salvo qualche *a due*, e solo dove i personaggi hanno parole affatto uguali; cosicchè l'idea di far risorgere, quale forma sovrana del melodramma, la *monodia* del Caccini, non è farina del sacco degli odierni riformatori.

I frammenti d'accompagnamento ad *accordi ribattuti* ed *arpeggiati*, sono pochissimi; nell'*Armida* il canto è sostenuto dal lavoro orchestrale, lavoro aureo per la purezza del contrappunto e la dottrina dell' armonia: le *progressioni tonali*, reggentisi per virtù simmetrica, i così detti *ritardi*, e quanto costituisce il tessuto armonico, tutto qui ricorda le elaborazioni della scuola tedesca; senonchè, come nei lavori di R. Wagner, vi ha un vero scialo di accordi di *settima diminuita*, — simbolo musicale dell'infinito, — i quali, per la loro uniformità, producono sensazioni uguali, e perciò, in taluni incontri, sazievoli.

L'abuso delle *settime diminuite* non è, adunque, come parve al grande Verdi, un carattere della musica moderna. È un vizio inveterato nei compositori specialmente teatrali.

Al tempo di Gluck, le modulazioni ai toni non immediatamente relativi, erano quasi sconosciute, e, malgrado

esempi di Pergolesi e di Rameau, si aveva ancora una ristretta idea della *enarmonia*, la duplice e feconda considerazione sensitiva ed intellettiva di un suono o di un accordo.

È nella *Ifigenia in Aulide* che la *ouverture* è ciò che deve essere, vogliamo dire parte integrante e vivente del dramma, mercè il carattere delle idee musicali e la loro entità estetica; nel contrasto dei *temi*, nell'indole delle melodie l'animo già presènte l'azione che va a svolgersi innanzi allo spettatore. Quale distanza fra questa *ouverture* e quella dell'*Orfeo*, che non è se non un primo *tempo* di sonata, ma dal contenuto insignificante.

Nella *Ifigenia in Tauride*, la *ouverture* è pure di alto momento: essa è, a un tempo stesso, proemio strumentale e *introduzione* dell'opera. Vi si sente l'augusta pace del tempio di Artemisia; ma improvviso scoppia un temporale e si entra nell'azione.

In quest'opera è caratteristico il coro degli Sciti, accompagnato da barbarici strumenti (ottavini, timpani, piatti turchi); esso ricorda il coro dei Giannizzeri nel *Ratto del Serraglio* di Mozart.

Lo stile dominante nella *Ifigenia in Tauride* è il declamato, alternante con arie melodiche di elevata idealità e di condotta classica. Le figurazioni del movimento orchestrale sono base su cui poggia la parola del personaggio; rarissimi gli accompagnamenti a formole.

Alla austerità dell' azione corrisponde l' austerità della musica; Gluck qui non scende mai alle concessioni dei compositori asserviti al capriccio del pubblico; egli non ha che un movente, non ha che uno scopo: quello di tradurre, con la plastica fonica, l' azione secondo le leggi del bello, e con mezzi costantemente eletti nella loro aurea semplicità. La semplicità e la gravità del concetto estetico drammatico le ritroviamo intere nella musica, così chiara nei ritmi, così naturale nella successione degli accordi, modulata senza ricercatezza soltanto ai toni immediatamente affini; è una musica scevra così dalla elaborazione contrappuntistica, come dalle ri-

fioriture vocali; e di ciò vi ha la sua ragione. Fra i rimorsi del protagonista e l'odio implacabile del sacerdote scita, fra i dialoghi affettuosi dei due amici e i terrori di una sorella cui si impone di immolare il fratello, specie le eleganze canore sarebbero state assolutamente assurde.

È nell'aria di Oreste, allorchè all'argivo è strappato l'amico Pilade, che incontriamo una singolare contradizione fra le parole:

« *La calma torna al mesto sen* »

e la musica orchestrale, esprimente un senso d'ansia, di agitazione e di dolore. La ragione di questo apparente controsenso la disse lo stesso Gluck a chi glie lo aveva fatto avvertire: " *Non gli credete* (alludendo ad Oreste), *egli ha ucciso sua madre!* „.

La supplicazione di Oreste:

« *Pietà di me!* »

alle Furie che gridano:

« *Morte, morte a chi ha la madre spento* »

rammenta — come grandezza d'arte — gli scongiuri d'Orfeo — col " *No* „ terribile delle turbe infernali — alle porte dell'Erebo.

Il pianto d'Ifigenia si leva sopra un sincopato dell'orchestra, processo musicale che può dirsi un primo saggio dei movimenti congeneri tanto cari ai romantici. La declamazione — in rapporti fraseologici grandemente svariati — rispecchia lo stato d'animo del personaggio. Anche il lamento del coro vive della bellezza estetica delle ispirazioni delle elegie dell'*Orfeo*. Il grazioso canto d'Oreste:

« *Sì, ti veggo ad ogni istante* »

pur esso reca la tinta vaporosa e patetica della romanza moderna. Il terzetto del riconoscimento, fra Ifigenia ed Oreste, è invece nello stile declamato (declamazione melodica misurata); la scena in cui è scongiurato il sacrificio, con la battaglia fra Sciti ed Argivi e col *Deus ex machina* di Diana, che ridona alla Grecia

il suo re, compie la bellezza drammatica e musicale del capolavoro.

Antonio Salieri (1750-1825) ed Antonio Sacchini (1734-1786) continuarono la scuola di Gluck con lavori egregi e in bel numero, tra cui sono da menzionare del primo le *Danaidi*, e del secondo il *Renaud (Rinaldo ed Armida)*. A questi illustri seguaci della grande scuola Gluckiana è da aggiungere l'autore del *Giuseppe*, Stefano Enrico Méhul (1763-1817); egli è, dopo Rameau, il più grande dei maestri francesi del secolo scorso. Lo stile appassionato di Méhul ferve in *Stratonice* e in *Ariodante*, ma è nel *Giuseppe* che lo spirito erudito ed elevato dell'autore si palesa intero.

Perfetta la tecnica, a luogo opportuno havvi uno squisito sentore dei *modi antichi:* vigorosa la declamazione, toccante la melodia, stupendi i cori: l'orchestra anima dell'azione: semplicità, grandezza, verità drammatica; al *Giuseppe* non manca che una sola cosa: un miglior libretto.

Frattanto in Italia la musica giocosa forma la delizia dei buongustai con Paisiello; ma se questi col suo *Barbiere di Siviglia* incanta, colla *Nina pazza* commuove alle lagrime le anime gentili del suo tempo. In lui non lusso di vocalizzo, non lo scoppio di violenti passioni, nulla di spettacoloso, ma l'idillio gentile, ispirato alla schietta semplicità del vero e svolto alla luce delle forme classiche, con tratti di squisita tenerezza e che risvegliano al pensiero l'immagine di un mondo buono, al quale la musica comunica un non so che di soave che tanto contrasta con la ispidezza del mondo reale e della vita quale è ogni dì vissuta.

In Germania è Mozart che con una serie di opere, — tra cui eccelle il *Don Giovanni*, — rivela al mondo attonito un nuovo ideale melodrammatico. In Mozart rifulge l'armonica unione di tutti gli elementi estetici della musica e il sovrannaturale ha per la prima volta una pittura veramente fantastica e terrificante.

Mozart, come Gluck, fece le sue prime armi in Italia, ponendo le note a drammi del Metastasio; ma già dai

suoi primordi rivelava una natura eccezionale di musicista: la sua melodia era nudrita di eccellente armonia, la strumentazione svariata di tinte acustiche: tutto annunciava un genio innovatore. L' originalità di Mozart si afferma in modo speciale nelle così geniali e divertenti *Nozze di Figaro* (1786), di genere buffo, lavoro ricco d'invenzione, di un magistero tecnico profondo e quale era possibile soltanto al favorito della musa dei suoni.

L'*ouverture* di quest'opera ha la singolarità di allontanarsi dalla solita forma della sonata: consta di due idee liberamente trattate e feconde di estetico sviluppo.

Ma è col *Don Giovanni* che Mozart creò un'opera di significato artistico universale. Tutto è del pari mirabile in questa partizione destinata a non morire.

La *ouverture* presenta una introduzione (*andante*) seguita da un tempo principale (*molto allegro*); manca di chiusa, perchè si unisce alla prima scena dell'opera. L'*andante* traduce il terrore del dissoluto innanzi al proprio castigo. L'*allegro* esprime invece il fervore della vita che gli scorre nelle vene. Questo eroe libertino non conosce ostacoli: tutto deve cedere innanzi alla sua audacia. L'*andante* è un sogno tenebroso; l'*allegro* un lieto risveglio alla rosea luce dell' aurora.

Le arie del *Don Giovanni*, i duetti sono una delizia; pieno di vita, mirabile pel lavoro contrappuntistico e bello di una grande varietà scenica il quartetto (Donna Anna, Donna Elvira, Don Giovanni e Don Ottavio); altamente romantica la scena del cimitero, in così spiccato contrasto con quella antecedente della festa da ballo, e nella quale risuonano simultaneamente non uno ma tre ballabili: un *minuetto*, una *contradanza* e un *valzer*.

Il *Don Giovanni* non appartiene ad un unico tipo d'opera: il realismo e il romanticismo vi si trovano l'uno accanto all'altro. È lavoro filosofico, vasto e profondo. Vi tripudiano, sino al momento della punizione, la volubilità sensuale e il cinismo beffardo e bestemmiatore: è violentata la pudicizia, son profanate le tombe. È spregevole il carattere del lubrico eroe non meno di quello

di Riccardo III, salvo il diverso genere di idiosincrasia. Tuttavia, questo personaggio della leggenda è eminentemente teatrale: l'esuberanza della forza fisica, la sua fortuna col bel sesso, il suo fare a volte tenero, a volte appassionato, la sua eleganza e galanteria, la sua giocondità, il suo ardire, — che non vacilla se non innanzi alla morte, — lo rendono un personaggio il più interessante, e, in più di un incontro, gli conciliano le comuni simpatie: il teatro melodrammatico rare volte ebbe un protagonista così pieno di vita, così agitato ed agitante, e così fantasmagorico.

Quanto alla musica, le melodie di quest'opera (1) sono incancellabilmente scolpite nell'anima di quanti hanno il culto del bello incarnato nel canto espressivo.

Nel *Don Giovanni* l'autore non dimentica la tradizione della musica italiana, ma nel *Flauto magico* volle dar vita ad una grand'opera essenzialmente tedesca, e di carattere popolare, alternando il genere serio al comico. Il soggetto è fantastico, la elaborazione più meditata tanto nella parte vocale quanto nella strumentale. Eliminato ogni elemento esotico, Mozart lascia scorrere libera la ispirazione del proprio genio; così l'ultimo dei suoi lavori scenici è altresì il più maturo. Nella strumentazione è di una varietà attraente e inesauribile.

Nè vanno qui dimenticate le opere *Così fan tutte, il Ratto del Serraglio,* quest'ultima come quella che dimostra la versatilità del maestro; in questo *singspiel* ab-

---

(1) Se è parlante e melodica a un tempo stesso la *introduzione* cantata da Leporello, se l'agilità vocale fiorisce sulle labbra di Donna Anna, di Donna Elvira e di Zerlina e nel quartetto delle maschere, quanta non è semplice la melodia del duetto: *Là ci darem la mano*, del *rondò* (brindisi) di Don Giovanni, dell'aria: *Batti, batti, o bel Masetto*, della serenata del protagonista e di tanti altri pezzi d'aurea semplicità, cui si contrappone il magistrale lavoro del quartetto delle maschere e del sestetto: torrenti di ispirazione, quadri drammatici animati e veri?

Scultore di caratteri, ogni personaggio di Mozart ha la sua propria impronta individuale; di tutte le figure va sopratutto notata quella, così elegante e frivola, di Don Giovanni: un tipo spiccatamente contrastante con la gravità della figura del Commendatore redivivo.

biamo il tipo estetico dell'opera comica moderna, tipo tuttora vivo e fiorente.

Salvatore Cherubini — un classico per eccellenza — che occupa un posto così elevato nella musica religiosa, ebbe lo sviluppo musicale forse troppo regolare ed ampio per la musica drammatica, ma le sue opere, — prime per merito nel genere tragico la *Medea* (1797) e nel genere della commedia *Il portatore d'acqua* o *Le due giornate* (1800), — per la castigatezza della forma e la peregrinità dello stile, onorano una scuola.

Cherubini ha numerosi melodrammi: oltre la *Medea* e il *Portatore d'acqua* ora citati, la *Lodoiska* che produsse a Parigi nel 1791, al teatro Feideau, le più vive impressioni per la novità *de' suoi effetti musicali*, non più dipendenti soltanto dalla melodia, ma ben anco dall'armonia, dalla strumentazione e dalla cura posta nella interpretazione del testo poetico. Tuttavia la sua *Lodoiska* fu vinta da quella del Kreutzer. Migliore fortuna ebbe l'*Elisa*, o il *Monte San Bernardo* (1794), colla celebre scena della campana; ma la *Lodoiska*, riprodotta poi a Vienna (1806), ebbe virtù di commuovere siffattamente Haydn che volle stringersi al cuore Cherubini, chiamandolo suo figlio in arte. La sua ventisettesima ed ultima opera, *Alì-Babà*, il Cherubini la scrisse nel 1833, cioè al suo settantesimoterzo anno di età.

E pervenuti ai tempi del grande compositore fiorentino, come non ricordare il francese Lesueur, l'autore dei *Bardi*, che tenta uno stile nuovo, senza antecedenti riscontri: lo stile musicale imitativo e descrittivo, il *color locale*. Macpherson aveva messo alla moda Ossian, il bardo scozzese del III secolo dell'êra nostra, e Lesueur volle trasformare in opera quel mondo cupo e nubiloso in cui batte l'ala il genio del figlio di Fingal. L'estetica di Berlioz parte da quella di Lesueur.

Nella stessa Francia, Devienne e Kreutzer, autori di opere comiche, preparano la via a Berton e a Boieldieu: due classici.

All'Accademia reale di musica di Parigi intanto grandeggia un nome italiano, un altro continuatore della

scuola di Gluck, l'autore della *Vestale* (1807), un compositore dall' anima ardentemente appassionata e un sommo conoscitore del teatro e del pubblico: parliamo di Gaspare Spontini.

È uno dei creatori dello stile drammatico musicale psicologico, ispirato alle fonti del sentimento umano; Mayer, Paer, Winter, Weigl procedettero sulle sue orme, ma egli dominò la sua epoca da sovrano.

Spontini fu, nei primordî della sua carriera, non altrimenti di Gluck, di Cherubini, e, più tardi, di Rossini, compositore essenzialmente italiano. Fu a Parigi, col *Milton* (1804) che cominciò a modificare il proprio stile, che nella *Vestale* splende di nuova bellezza e di natura affatto passionale. Se in Gluck ci appare la sublime semplicità greca, con lo Spontini ci troviamo innanzi alla maestà del mondo romano, in pieno paganesimo, innanzi ad una tragedia d'amore la più commovente: la prepotenza della tirannide superstiziosa schiacciante il sentimento d'una passione naturale: è lo spettacolo terribile e pietoso di una grande sventura.

La sinfonia è sintesi del dramma, e, quanto alla forma, fu modello — nelle linee principali — alle sinfonie, od *ouvertures*, come soglionsi chiamare le prefazioni ai melodrammi, venute di poi; — il carattere dominante è l'*agitazione:* vi si sente la veemenza di un amore represso nei suoi impeti sublimi e nelle sue irrefrenabili espansioni. Nella melodia vi ha l'anima di Pergolesi e di Bellini, e presentasi lo slancio Verdiano. A questi requisiti aggiungasi la magniloquente declamazione Gluckiana, e si veda se gli elementi dell' opera potevano essere meglio combinati in questo grande compositore.

La gloria di Spontini è accresciuta dal *Fernando Cortez* (1800), dall'*Olimpia* (1819), da *Lalla Rook*, dall'*Agnese di Hohenstauffen* e da altri spartiti, tra cui *Nurmahal,* ossia *La Festa delle rose di Cachemire*, alla cui lettura ci parve gustare qualcosa del misticismo melodico del *Lohengrin.* Wagner aveva in grande concetto il maestro di Majolati.

Nel *Fernando Cortez* (Parigi, 1809) è trattato un soggetto moderno, imaginato sopra un avvenimento storico:

la conquista del Messico. È una grande opera-ballo, di carattere eroico.

L'elemento europeo ed il locale sono messi tra loro in forte contrasto. La protasi dell'opera si svolge in cori drammatici pieni di varietà e di movimento: il furore degli indigeni, la rassegnazione di chi muore in nome della patria sono quadri viventi: lo stile *fugato* e la melodia contrappuntisticamente accompagnata sono modelli di stile e di ideale bellezza. La preghiera " *a 3* „ (spagnuoli), a voci sole, è una ispirazione rara e toccante.

E non solo vi ha accozzo di stirpi, di usi e costumi, ma pure lotta di religioni: Talepulchra, il dio malefico dei messicani, è di fronte a Cristo, eroe d'amore e della fratellanza umana!

La *scena della rivolta* (cori, aria drammatica di Cortez, ecc.) è il momento capitale dell'opera: è un pezzo irruente, tutto fuoco; lo stile ne è grande nella sua oggettività verista, come del pari commovente è il lamento di Telasco, che piange la sventura della patria.

Azione drammatica, parola e musica sono qui immedesimati in un unico ente estetico; — la melodia svolgesi costantemente simmetrica, nel più semplice rapporto d'uguaglianza, in tutta la sua ampiezza ideologica: essa è schiettamente italiana per la fluidezza, la grazia e la cantabilità spontanea; — l'orchestra si muove libera da ogni formola d'accompagnamento ed è sapientemente elaborata; e come organismo tecnico, come materiale armonico e maneggio di masse il *Fernando Cortez* vince quanto era stato fatto anteriormente, non solo dallo Spontini, ma anche dagli altri compositori di musica teatrale.

Quale bella disumazione sarebbe questa per le scene italiane, stanche omai dei conati di un'arte impotente!

Coll'*Olimpia*, lo Spontini si rivolge alla tragedia greca, ritorna al mondo classico. Anche in quest'opera è poderoso il lavoro delle masse corali; le forme melodiche anche qui si spiegano e svolgonsi a grandi parallelismi; — *l'assolo* di Cassandra: " *O souvenir épouvantable* „ è il tipo del monologo lirico moderno.

Qualche tratto d'agilità spunta in alcuni pezzi di quest'opera, ma va ricordato che l'*Olimpia* data dal 1819, e che Rossini — l'arguto usignuolo della scena — aveva già fatto udire pei verzieri d'Europa il suo pispiglio dolce e garrulo, innamorando di sè non solo la folla, ma anche gli altri maestri!

Tornando allo Spontini — e per conchiudere — diremo ch'egli domina intera la sua epoca nel campo del melodramma ed è l'araldo che annuncia lo stile della grande opera e preludia agli splendori dell'arte anteriori all'avvento di Wagner.

---

## § XXV.

## DIFFUSIONE DELL'OPERA.

Da Gluck a Rossini. — Significato etico dell'arte Rossiniana. — Il *Barbiere di Siviglia* e il *Guglielmo Tell.* — Riforma del canto. — Bellini e il suo stile. — I successori di Rossini e Bellini. — Mercadante, Pacini, Donizetti, Vaccai e Raimondi. — L'opera in Francia: Auber, Hérold, Adam, Thomas, Berlioz, Halèvy, Gounod, David, Massenet, Reyer, Saint-Saëns, Vincenzo d'Indy. — Nuova fase dell'opera in Italia. — Verdi. — La giovane scuola: Catalani, Ponchielli, Boito, Franchetti, Puccini. — Ancora dell'opera nei paesi tedeschi. — Beethoven e il suo *Fidelio.* — L' opera classica sinfonica. — Weber e l'opera romantica. — *Oberon, Eurianthe, Freischütz, Preciosa.* — I romantici minori: Kreuzer, Spohr, Marschner, Lortzing. — Schumann e la sua *Genoveffa.* — Nicolai, Flotow. — Meyerbeer e l'opera detta storica. — Goldmarck e il suo capolavoro (la *Regina di Saba*). — L'opera in altri paesi. — *Les Pirineos*, di F. Pedrell.

Espressione d'arte maschia e severa, la tragedia Gluckiana fu come la incruenta protasi dei terribili avvenimenti del 93. La *Ifigenia in Tauride* è la risurrezione del genio antico, dello spirito d'una schiatta forte e ardita: di quel genio che, uscito dalle rovine fumanti d'Ilio, rifulse colla repubblica e palpitò colla patria in distretta, imperando il *Fatum,* e che ebbe Eschilo, l'austero, Sofocle, il patetico, Euripide, l'appassionato.

La demagogia e le guerre civili fecero poi della patria del bello (pei suoi artisti) e del vero (pei suoi filosofi) una preda, prima dei Macedoni e poscia dei Romani.

Gluck diè novella vita al più alto ideale tragico; egli grandeggiò nella sua maggiore potenza estetica quando l'anima di Francia andava maturando il pensiero di una palingenesi civile e sociale; l'arte con lui fu perciò rude, energica ed elevata al sommo.

Gluck — Eschilo novello — s'arrestò su quell'altezza e vi dimorò intangibile, poichè la grand'arte è eterna

come lo spirito dell'uomo che la crea. Piccinni forse sarebbe stato il Sofocle dell'età sua, se il momento in cui visse avesse favorito il fiorire dell'umana pietà. Le vicende politiche fecero invece della scena — dopo i lazzi di Macco e le galanti frivolezze contrapposte alle sanguinose ironie del *Terrore* — una palestra patriotica, e i canti di Rouget de Lisle s'alternano con quelli di Gossec e di Méhul.

L'Impero — instauratosi per l'abuso della libertà — e la tirannide — portata dagli eccessi sanguinari — riescono a distrarre i popoli conducendoli in viaggi trionfali attraverso l'Europa in parrucca e titillata dai gorgheggi della Gafforini, del Crescentini, della Mara, del Velluti e di quel Matteo Babini che aveva cantato — fra le invidie e le gelosie dei cortigiani — duetti con Maria Antonietta. Cherubini, Lesueur, Spontini — questo ultimo pe' suoi canti trabocchevoli di passione, e così presso all'anima dell'autore d'*Antigone* — ritraggono dell'Impero la fortunosa epopea e la fastosa magnificenza; ma in mezzo ai grandi quadri mitici e storici geme il dolore umano nel supplizio della *Vestale*.

Se l'Europa è corsa e ricorsa dagli eserciti, la musica non tace, e i teatri restano aperti; e quando le armi di Francia facevano il loro ingresso in Vienna, e Haydn si trascinava, debole e trepidante, al cembalo a cantare il suo " *Dio salvi Francesco!* ", nella stessa capitale, rappresentavasi per la prima volta il *Fidelio* (*Leonora*) di Beethoven!

Nel fermento della vita napoleonica, quando i gemiti delle madri erano soffocati dai gridi di vittoria e tutti si prosternavano, come affascinati, innanzi al Nume del successo; quando la musa di Haydn, di Cimarosa, di Paisiello giocondava gli animi con le carezze e lo scintillìo dei suoi canti, tutta luce, tutta gaiezza e balsamo provvidenziale alle anime contristate, s'apriva agli entusiasmi dei suoi giovani anni l'anima di Gioachino Rossini.

Questi, del suo tempo colse il lato superficiale, la parvenza esteriore, come un altro grande, e marchi-

giano pur esso, — il Leopardi, — penetrò invece la profonda essenza e la soggettività della società d'allora: — dal *Barbiere di Siviglia* alla *Ginestra* direbbesi trascorsa tutta una psichica evoluzione e rinnovata l'umanità.

Formato il gusto alle leggiere e fluenti melodie dei maestri italiani, al canto della madre sua, ai teatri delle città delle provincie pontificie di quel tempo, — nei quali, insieme a Cimarosa ed a Paisiello, erano in onore Guglielmi, Anfossi, Zingarelli, Giordanello, Portogallo, Sarti, Generali ed altri facili melodisti, — Rossini interpretò lo spirito reagente dell'epoca; lasciò che, più tardi, altri si facesse in teatro, l'interprete del dolore, il Leopardi della scena: Vincenzo Bellini.

Rossini rappresentò la ridondanza dell'energia italiana, lo spirito gioviale del paese, e cantò, giovanissimo ancora, in ritmi festosi e balzanti il *Turco in Italia,* l'*Italiana in Algeri*, il *Tancredi*, dove, tra le altre gemme melodiche, brilla la famosissima *aria dei risi,* parodiata dal Wagner nei suoi *Maestri Cantori di Norimberga* (atto ultimo, processione delle corporazioni). Questo sfolgorio melodico, che fece delirare i veneziani e convertire, come è fama, Meyerbeer alla musica italiana, traduceva l'anima e la vita del nostro paese, ed era come una sfida lanciata alla malinconia. Se vuolsi, in quei suoni s'agita uno spirito scettico ed epicureo, quando non piaccia meglio scorgervi la baldanza e il sorriso delle vittorie del Bonaparte.

In questa viva gaiezza, — tradotta con *semplicità melodica e varietà di ritmi*, — risiede appunto uno dei più spiccati caratteri della classicità Rossiniana.

Rare volte il cantore giocoso prediletto allo Schopenhauer chiede al proprio cuore la nota mesta, ma quando lo fa, quando vuol essere intimo, *soggettivo,* allora crea l'ultimo atto d'*Otello,* — col lamentevole *canto del gondoliere,* la preghiera e la catastrofe della tragedia, — a Dio consacra il cantico di Mosè e alla patria il grido straziante di Arnoldo.

La gloria immortale del maestro è affidata special-

mente al suo *Barbiere di Siviglia* ed al *Guglielmo Tell.*

Nel creare il primo di questi spartiti, non altrimenti del Cellini per il suo Perseo, Rossini si valse di quanti altri lavori gli vennero alle mani; — così ebbesi l'opera sua più bella, più ricca di melodia, più varia e più ispirata (1).

Beaumarchais, pur scrivendo una commedia d'intreccio, di costumi e di caratteri, — mettendone la scena in Ispagna, — rispecchiava fedelmente la vita parigina del suo tempo. La figura che vi predomina, Figaro, rappresenta lo spirito caustico, satirico e irrequieto che già si agitava nella capitale francese innanzi allo scoppiare della rivoluzione. Quel *barbiere d'inferno* si fa perdonare le sue pecche con le sue spiritosità, con le sue facezie e i sottili accorgimenti.

È lui che tiene costantemente viva la scena e la anima e l'allieta con inesauribile *vis* comica. Rossini scolpì questo carattere con tutta la vivacità del suo genio. La cavatina di Figaro è un poema di festosità conquistatrice. — Don Basilio, — il rovescio della medaglia, — è un degno discendente di Tartufo; alla ipocrisia egli congiunge la compiacenza venale e la pusillanimità. Anche la pittura di questo tipo è scultoria e prettamente Rossiniana.

Un sorriso di grazia attraversa la commedia come una vivace chiazzatura di margherite allieta il verde di un prato: è Rosina che canta l'amore, è la giovinezza tripudiante che manda il suo profumo primaverile, è il libero augello che pispiglia tra i fiori e si alza a volo

(1) Parecchi motivi del *Barbiere di Siviglia* si trovano nell'*Aureliano in Palmira* (1814) e nella *Elisabetta regina d'Inghilterra* (1815); è da comprendersi fra questi motivi pure la canzone di Lindoro, che si voleva composta a Roma, nel 1816, dal Garcia. Queste due ultime opere sono — si noti bene — d'argomento serio! Inoltre, nel *Barbiere* s' incontrano idee musicali di Haydn (canzone dell'agricoltore, nelle *Stagioni*), di Mozart (aria *Regna amor* nel *Flauto magico*), di Spontini (allegro del gran *finale* della *Vestale*), il che prova come egli non avesse tanti scrupoli pur di raggiungere il suo scopo. S'avverta però che nello sviluppo dei singoli pezzi, se anche lo *spunto* melodico non è interamente suo, egli incede in tutta la doviziosa magnificenza del suo estro e crea cose nuove e di bellezza affatto italiana e somma.

nell'etere puro. Rosina si burla della vecchiaia pretenziosa e grottesca; — Don Bartolo è sconfitto dalla rigogliosa giovinezza del conte d'Almaviva. I diritti della specie hanno il loro pieno trionfo.

La *scena dell'ubriaco* (con tutto il grande *finale*) e il quintetto che si suol denominare *della barba* sono due punti in cui la commedia musicale classica ha il suo svolgimento ampio e giocondo, e dove il genio di Rossini tocca l'altezza di Beaumarchais.

Nel *Guglielmo Tell,* dello stesso immortale maestro, abbiamo il capolavoro della grand'opera italiana (non monta se il testo letterario originale sia francese) nel periodo che precesse l'apparizione della *Norma* di Bellini.

L'argomento è eroico-borghese, ma le *forme musicali* sono anche qui, non altrimenti che nel *Barbiere di Siviglia,* quelle dei classici italiani, fra i quali Rossini troneggia in tutta la maestà del Giove Olimpico della musica, come lo chiamava il Meyerbeer.

Il *Tell* apparve la prima volta sulle scene dell'Accademia reale di musica di Parigi, la sera del 30 agosto 1829.

Il libretto, dovuto ai signori Ippolito Bis e Stefano Jouy, è tratto dalla tragedia omonima di Schiller.

La immortale creazione fu oggetto di bellissime analisi musicali, epperò qui non rifaremo un lavoro nel quale altri seppe tanto segnalarsi. Ci basti accennare a qualche momento principale dello spartito, e cioè di questo *codice del bello musicale,* come fu detto felicemente il massimo lavoro Rossiniano.

Chi non ne conosce la famosa *ouverture*? Chi non l'ha applaudita le tante volte nei teatri e nelle sale da concerti? Chi non ricorda il maestoso e dolce cantabile dei violoncelli, mercè il quale si è trasportati in mezzo alla sublime calma delle solitudini alpestri? Chi non ha ammirato il caratteristico *Ranz des vaches,* non tolto, come fece Grétry per il suo *Tell,* da quello riprodotto dal Rousseau nel celebre *Dizionario musicale,* ma creato dalla fantasia del grande Pesarese? Che dire poi del *temporale,* di questa maraviglia di musica descrittiva?

Il Clément osserva, ed a proposito, come questa pagina sia la imagine delle passioni che si svolgono nel dramma. Cessato il temporale, risuona la tromba, s'impegna la lotta, e, cessata questa, s'alza il canto giulivo della vittoria. La libertà ha trionfato! La figura dell'epicureo, dello scettico, del burlone Rossini in questo momento appare cinta dell'aureola dell'eroe! Schiller, che incarnava ne' suoi drammi alti concetti morali e che nel *Tell* ci mostra come l'uomo possa rompere i ferri della schiavitù, ha in Rossini il glorificatore della propria idea e de' suoi intendimenti artistici e civili.

La scena si apre: un paesello del cantone d'Uri è illuminato da un cielo di zaffiro: tutto spira calma, un'aura d'ineffabile letizia. Un pescatore invita la sua bella a solcare le onde in picciol palischermo, e qui si spiega una delle più deliziose melodie dell'opera.

L'odio di Guglielmo Tell per l'oppressore si fa manifesto subito, ed abbiamo un *quartettino* a *canone:* la cantilena passa da un personaggio all'altro. — Vien poscia il *concertato* con una frase stupenda del soprano. Nel primo atto risuona pure la frase celebre del tenore, nel duetto fra Arnoldo e Matilde:

" *Ah, Matilde, io t'amo, è vero* „.

Il duetto successivo, nel quale Guglielmo infonde in Arnoldo sensi di odio contro il tiranno, va segnalato sopratutto per la frase, così commovente, del giovane innamorato di Matilde, consanguinea di Gessler. Le danze e la marcia sono pure di una bellezza tutta Rossiniana. L'intero finale dell'atto primo, coll'episodio del vecchio Leutoldo, — uccisore di un soldato tedesco, che gli oltraggiò la figlia, — sottratto dai contadini all'ira della soldatesca, è del più alto interesse drammatico, e chiudesi con una *stretta* tutta fuoco e che infiamma d'amor patrio chi la ode. Questo primo atto è di proporzioni gigantesche e basta da solo a mostrare la mente poderosa di Rossini.

Con quale bellezza di contrasti estetici non si apre il

secondo atto? Prima un coro di cacciatori, poscia un corale religioso.

Quanto sentimento nell'*a solo* di Matilde, pagina romantica quanto altra mai, e piena di quel mistero che desta nell'uomo il profondo silenzio della foresta, dove tutto parla un linguaggio fantastico, sovrannaturale. Dopo questa romanza vuol essere notato l'*adagio* del duetto; ma eccoci all'immortale terzetto ed alla congiura, creazioni drammatico-musicali le più maravigliose di cui si onori il secolo XIX, che è pure il secolo di Beethoven e di Wagner.

Questi due supremi momenti della grande epopea Rossiniana son troppo noti perchè qui s'abbia a porre in evidenza gli eccitamenti di Guglielmo Tell affinchè Arnoldo vinca la propria passione per Matilde, e le parole di Walter, che narra come il tiranno abbia fatto trucidare un misero vecchio, e come questi prima di spirare invocasse vendetta da Arnoldo, e cioè dal proprio figlio. In questo punto gli accenti messi da Rossini sulle labbra di Arnoldo fanno fremere; il dramma musicale ed umano ha in questo squarcio lirico una espressione insuperata, unica. E unica è pure la congiura a tre cori, con altrettanti concetti musicali i più felicemente imaginati. Il canto *pianissimo,* quasi *parlato,* fa spiccare vieppiù il canto a voce spiegata che segue. Illustri estetici antepongono questa congiura a quella degli *Ugonotti,* perchè più vera.

Il terzo atto segna l'apogèo della musica affettuosa: basta la preghiera di Guglielmo, prima che questi faccia scoccare la freccia, basta il grido di gioia, allorchè all'eroe non fallì la prova, per tener viva l'ansia del pubblico e fargli provare intense emozioni.

Nell'atto terzo abbiamo pure, oltre la marcia campestre, — bella nella sua mirabile semplicità, — la notissima *tirolese* e le altre danze, tutte degne dell'estro di Rossini. Ma il più vivo raggio d'ispirazione di quest'atto brilla nell'aria di Guglielmo, accompagnata dai violoncelli, pagina che sfida i secoli.

L'atto quarto si apre con una grand'aria di Arnoldo,

nella quale il canto vocalizzato s'alterna col *sillabico*, con grande prestigio drammatico. La *cabaletta*, con quei *Do* acuti, con quel canto declamato, solo può produrre il suo effetto se eseguita da un tenore che abbia l'accento e la voce di un Duprez — Tamagno è del numero; egli pure ha, come il celebre tenore francese, note che sono proiettili fiammeggianti. — In quest' ultimo atto si ammira pure il terzettino, a *canone*, dei soprani: una gemma di musica vocale.

Il grande poema Rossiniano chiudesi con una preghiera susseguita dalla burrasca, dalla morte di Gessler e da un entusiastico grido di vittoria. La musica diviene poscia tranquilla: spento il tiranno, l'Elvezia respira e scioglie l'inno dei redenti.

La riforma portata da colui che Mazzini chiàmò il " *Napoleone d'un'êra musicale* „ non comprende soltanto lo spirito dell'opera, ma anche l'arte del canto.

Mentre il melodramma d'oltralpe non fu, come in Germania, che una imitazione dell'italiano, — al quale toglieva le forme della melodia e della strumentazione, poco aggiungendo di suo con lo Schütz e il Keiser, all'arte di Peri e alla splendida fecondità di Scarlatti, — questo nulla riceveva dalle altre nazioni: la scuola Fiorentina, la Veneziana e la Napolitana furono l'una la continuazione dell'altra e andarono per oltre un secolo e mezzo immuni da influenze straniere. Peri e Caccini avevano creata l'opera con pensiero artistico: era una *continua recitazione*, come si disse, senza ripetizione di parole, con pochissimi melismi, senza gli " *a due* „, senza *concertati*, non interrotta che da brevi coretti madrigaleschi; ma con Monteverdi già il canto per il canto (nell'aria *Possente amore*) comincia a fare la sua comparsa, quando — ed anche ciò fu antecedentemente avvertito — col Pergolesi si ritorna alla semplicità della schietta natura, ma ora non più sotto forma di arida recitazione musicale, bensì sotto forma di castigata e adulta melodia. Se non che i cantori egoisti — a danno della verità artistica — anelanti al plauso della folla, spesso cieca, anche dopo il nobile esempio di

Pergolesi, continuarono la loro opera antiestetica, contro la quale però non cessò mai la guerra del buon gusto e del buon senso.

All'epoca di Rossini, le cose non erano punto cangiate, perciò il grande maestro volle scrivere egli medesimo i vocalizzi onde gli artisti del suo tempo si piacevano infiorare ogni musica. L'abuso così si cangiò in legge. — Spontini e Cherubini allora si eclissarono pel nostro paese, e il dominio del teatro rimase ai compositori ligi ai cantanti, o meglio al personaggio-usignuolo.

Rossini tolse adunque risolutamente ai virtuosi la facoltà di manomettere le ispirazioni del compositore scrivendo egli stesso le *terzine*, le *quartine*, le *volate*, i *trilli* tanto graditi agli esecutori e al pubblico; fu solo in Francia che egli sfrondò il proprio canto dai vocalizzi e stupì colla novità delle forme da lui create, e di alta drammaticità, e ciò senza rinunciare alla sua natura di compositore essenzialmente italiano, sebbene egli si riveli sempre più agguerrito nella tecnica, in ispecie strumentale, e sempre più poderoso nelle idee.

Il suo maestro soggettivo, squisitamente sentimentale, l'idealista per eccellenza, l'Italia lo ebbe in Vincenzo Bellini, figlio dell'epoca romantica e del quietismo rassegnato succeduto ai clamorosi fasti del primo Bonaparte, nello stesso modo che Rossini fu invece il figlio dell'epoca classica. Tra Rossini e Bellini si ergono le conseguenze politiche e morali della giornata di Vaterloo.

Col Catanese, l'indirizzo della musica subì una manifesta metamorfosi, quanto alla natura psichica dell'opera. Tuttavia, finirla interamente coi seducenti modi del canto vocalizzato non era possibile: il pubblico avrebbe tacciato i riformatori di sacrilegio musicale, si sarebbe gridato il *crucifige* ai barbassori!!! L'accortezza perciò stava nel far libare il pubblico al calice salutare del canto rinnovato, aspergendo di *soave licor gli orli del vaso !....*

Il *soave licor*, nel caso nostro, era la quintessenza dei fiori melodici: i *gruppetti*, le *scale*, i *passaggi di*

*bravura* e i mille modi del canto artificioso dei concertisti di laringe.
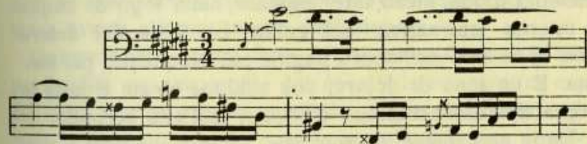
E questo tributo alla moda anche Bellini dovè pagarlo. Ma egli sapeva pur emanciparsi, e allora a quali sublimi regioni egli non si librava nel mondo della fantasia e della idealità musicale?

I *recitativi* e gli *adagi* delle arie di Bellini non hanno gli uguali in niun altro compositore di musica drammatica. Mozart — per vero — e, avanti a lui, Pergolesi toccarono le stesse corde dell' affettuosità umana, ma Bellini superò ogni altro nel canto espressivo, e la sua melodia, — sì spesso sillabica, penetrante, — realizza l'ideale della poesia del sentimento in una forma perfettamente euritmica, spontanea, toccante, come quella che sgorga dall'anima commossa, senza preoccupazioni di sistemi, nè di metafisiche speculazioni.

In ispecie il suo *recitativo* rimase insuperato: nella grande scena " *Dormono entrambi* ", nella *Norma*, gettò le fondamenta di una nuova poetica del dramma musicale: è il vero poetico, è il vero psicologico sublimato dalla melodia imitativa dei fenomeni del cuore (1).

Se nella *Norma* — il cui finale ultimo offrì a Wagner l'idea melodica madre della *progressione* della morte d'Isolda, — se nei *Puritani*, — col delizioso quartetto " *A te, o cara, amor talora* ", — Bellini appare qual'è,

(1) Bellini ebbe grande influenza sull'arte musicale del suo tempo: egli era amato, studiato ed imitato. Valga un esempio. Un musicista del valore di Chopin non seppe resistere alla tentazione di assimilarsi qualche frase dell'autore di *Norma*. Lo provano le seguenti *misure*, che spicchiamo dai *Douze Etudes*, Op. 25, liv. 3. Dopo tre *misure*, nello stile del *recitativo* d'opera, si spiega, ampio e libero, il seguente canto, così patetico, e che, per l'appunto, sembra emanare dall'anima di Bellini:



Non omettiamo però di aggiungere che lo sviluppo dello studio di Chopin s'allontana affatto dal pezzo di Bellini.

vogliamo dire il poeta del sentimento, l'anima di questo grande mostrasi nella *Sonnambula* (1831) in tutta la sua luce d'amore e di idealità: in questo lavoro tutto è perfettamente equilibrato, terso, geniale, informato da maravigliosa unità, pur scorrendo la svariata gamma degli affetti e vestendo le più seducenti forme dell'ideale melodico. Miracolo di ispirazione che rapisce, commuove e incanta, trionfo del bello nel semplice, apoteosi di una *sincerità* artistica che non ha riscontro se non negli antichi, e in ispecie nei poeti e maestri siculi, da Teocrito ad Alessandro Scarlatti: Pergolesi diè a Bellini la nota elegiaca, la melodia del sentimento; Paisiello — l'autore di *Nina pazza* — la nota facile, ingenua e dolce della natura agreste, e il capolavoro fu creato.

E chi mai imaginerebbe che gran parte della musica che si ammira nella *Sonnambula* fosse stata scritta dal Bellini per un melodramma essenzialmente romantico, dalle passioni indomite, in una parola per l'*Ernani*, ispirato al Romani dal famoso dramma di Victor Hugo? Ciò non impedì che la critica, anche più severa, non avesse che parole d'ammirazione per la *Sonnambula*, per la buona contadinella sulle cui labbra trovano una ineffabile espressione ora il riso e la grazia, ora il dolore e il pianto. Che vi ha, nella musica moderna, di più soave della cavatina " *Come per me sereno* „ e del duetto " *Prendi, l'anel ti dono* „? Il coro " *A fosco cielo* „ potrebbe esprimere con maggiore verità il superstizioso timore dei creduli contadini? E nel concertato " *D'un pensiero, d' un accento* „ chi non sente il grido del dolore, chi non s' investe nella passione dei personaggi, chi non piange con essi? Quale fascino di melodia fluida, incalzante, espansa, nella foga di ampia e intensa ispirazione del genio! La lirica del dolore non ebbe mai nell'opera pagina più eloquente, più sentita. E un inno di dolore, una sublime elegia è tutta la scena dell'esasperazione d'Elvino, nell'atto secondo.

Dopo sessantasette anni che l' idillio Belliniano percorre, tra plausi entusiastici, i teatri dei due emisferi,

la scena del sonnambulismo, verso la fine dell' opera, produce sempre la stessa impressione raccapricciante, allorchè Amina attraversa il ponte e questo rovina sotto a' suoi piedi. Quel grido del coro " *È salva!* „ empie ogni anima d'ineffabile allegrezza. E con quale semplicità di mezzi Bellini raggiunge il drammatico effetto! È il segreto del genio.

Mercadante, Pacini e Donizetti non camminarono indarno sulle orme dell'autore del *Tell* e del cantore di *Norma*.

Nè ispirazione, nè buoni studi fecero difetto a Saverio Mercadante (1795-1870): lo rivelò maestro alla Scala di Milano l'opera semiseria *Elisa e Claudio* (1824), nel cui *finale primo* un *impianto* di fuga, e nel corso dell'atto secondo la forma del *canone* sono impiegati con intendimenti scenici; ma la *Vestale* (1841), con la chiarezza dei suoi ritmi, con i suoi ampi parallelismi di frasi e di periodi, con le sue forme simmetriche, coi suoi grandiosi pezzi *concertati*, con la fluidezza melodica delle arie e dei duetti, con la mesta elegia dell'ultimo atto, con la espansione di talune frasi d'amore e di dolore, sentite e vere, conferma la fama acquistata da Mercadante col *Giuramento* (1837) — (il cui soggetto è imitato dall'*Angelo tiranno di Padova* di Victor Hugo) — con l'ultimo atto melodiosamente e vigorosamente drammatico, e col *Bravo* (1839), pur esso dovizioso di buona musica del tempo, opere non superate, quanto al valore tecnico, da quelle degli altri compositori saliti in nomea immediatamente dopo Rossini e Bellini, e neppure da Giovanni Pacini, autore di ben più che cento opere (ah! quante scritte indarno!), la cui *Saffo* racchiude slanci di passione intensa, espressa con canti tutta anima, come nel grande *concertato* e nell'*improvviso* dell'immortale poetessa avanti alla catastrofe dell'azione.

Queste opere hanno fatto il loro tempo causa la superficialità convenzionale dei *libretti*, la trascuranza con cui sono trattati i brani episodici (*tempi di mezzo*) colleganti i pezzi capitali, e causa pure l'uniformità di stile e di condotta delle arie, dei duetti e degli altri pezzi

lirici. Ma in mezzo alla lussureggiante vegetazione di mal'erba, quali fiori non levano il loro calice profumato al sole della vita? La musica vocale vi può attingere tesori di inestimabili ispirazioni.

Del cigno orobio — Gaetano Donizetti (1797-1848) — maravigliarono la fecondità melodica e la versatilità dell'estro che diedero all'arte la *Lucia di Lamermoor*, la *Favorita*, — coll'austero ed appassionato quarto atto, — il *Don Pasquale*, la *Linda di Chamouny* ed altre squisite ispirazioni melodiche.

Pure Vaccai — autore di una *Giulietta e Romeo* palpitante di Belliniana affettuosità — e Pietro Raimondi — l'autore del *Ventaglio* — furono tra i degni adepti di quei giganti delle scene liriche che furono Rossini e Bellini.

La musa giocosa dei Paisiello, dei Cimarosa, dei Rossini intanto non negava all'Italia il suo dolce riso, un riso rappresentato dai fratelli Luigi e Federico Ricci, da Enrico Petrella, da Antonio Cagnoni e da Carlo Pedrotti, coi quali l'opera di mezzo carattere, o semiseria, e la buffa mandarono l'ultima scintilla di vita. Rivolto il guardo ad alti ideali, all'unità della Patria, il popolo d'Italia rifuggiva omai da una musa che non traduceva più il suo sentire e le sue aspirazioni.

Qualche analogia con lo stile non Belliniano, cui contrasta la spirito *gaulois*, ma con quello di Rossini può essere riconosciuta nell'autore del *Fra Diavolo* e della *Muta di Portici* — D. Auber (1782-1870) — un creatore di motivi zampillanti da inesauribile sorgiva. E, accanto a lui, L. F. Hérold (1791-1833) risveglia la nota romantica, rinuncia ai vocalizzi Rossiniani e Auberiani, e colla musica scolpisce magistralmente le situazioni drammatiche dello *Zampa* e del *Prè aux clercs*. La bellezza melodica, la pittura d'ambiente, l'espressione drammatica vi sono armonizzate in una forma d'arte che si toglie dal genere melodrammatico allora dominante.

Adolfo Adam (1803-1856) continua lo stile elegante del canto analitico dell'opera comica francese, nella quale brillarono pure Dalayrac, Boieldieu, Berton, Paër, e, dopo lui, Ambrogio Thomas (1811-1896) colla *Psiche*

e colla *Mignon,* Berlioz (1803-1869), Délibes (1836-1891), F. Halèvy (1799-1862) e Gevaert illustrarono ancor più un'epoca famosa; ma sopra tutti vola il genio di Giorgio Bizet (1838-1875), l'autore di *Carmen,* un innovatore, un creatore di buon gusto e di fervida fantasia. La *Carmen* (1875), mal compresa al suo primo apparire dai parigini, risorta a Londra e a Vienna, doveva poi viaggiare il mondo intero e innamorare di sè la patria del canto.

Colla *Carmen* Bizet tentava l'opera verista, e riescì a produrre un capolavoro di ispirazione, di sentimento, di carattere etnico-musicale, di nuove combinazioni armoniche e di strumentazione.
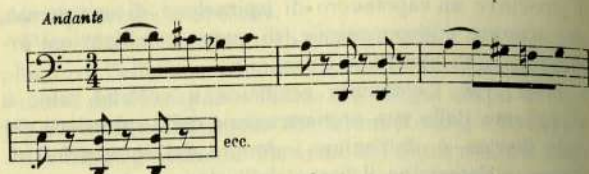
Bizet trae l'elemento realistico, il colorito caldo e smagliante della sua orchestrazione dallo splendore del cielo iberico e dall'animo indomito dei compatrioti di Riego, e determina il luogo dell'azione, in cui svolgesi il suo dramma, coi tipi ritmici spagnuoli noti a tutti: ritmi pieni d'estro e balzanti, tinte originali e piccantissime, accenti inspirati dai caratteristici improvvisi dei *cantaores,* dal dolce e moderato *Bolero,* dalla mite *Malagueña,* dalla *Seguidilla* briosa ed incisiva, dall'arcaico e popolare *Fandango,* dalle geniali trovate melodiche dei Garcia, dei Marguja, dei Sors e dalle popolari canzoni dei *toreros.* Con codesti elementi di colorito locale genuino, autentico, Bizet trasporta l'uditore sotto il cielo d'Andalusia, e dell'Andalusia viva e palpitante di Zamacois e di Fortuni, nel paese del famigerato *meneo,* l'inevitabile movimento delle anche, non meno caro alle danzatrici della *Jota* procace che alle donne spagnuole d'ogni altro ceto e condizione, non escluse le dame dell'aristocrazia.

Uno di questi ritmi — quello dell'*Abanera* — diventò nazionale in Ispagna per esservi stato *importato* dall'America Spagnuola: è il *Tango Americano,* in ritmo peonio. La popolare *Abanera* della *Carmen* (Atto I°) è imitata da una composizione del genere di Yradier, e l'imitazione differisce ben poco dall'originale.

Questa la parte, diremo così, *decorativa* dell'opera, quella cioè che forma l'ambiente in mezzo a cui si muove

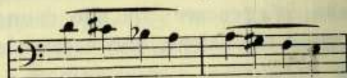
il dramma; ma se tutto ciò dà al lavoro di Bizet vita e varietà, seducenza e allettativa, tutto ciò non è il dramma, e poichè uno spartito teatrale non è una serie di pezzi accademici, così l'opera non esisterebbe se un'idea sovrana, un soffio ideale potente non la penetrasse tutta quanta.

E Bizet pose a base del suo lavoro una frase singolare nella sua essenza tonale, e che esprime, in modo inimitabile, gli ardori voluttuosi e il fascino fatale di Carmen:

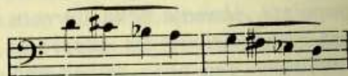



La strana originalità di questa frase melodica, che impressiona tanto profondamente l'animo dell'uditore, lasciandogli un senso d'intensa tristezza, dipende in gran parte dal *modo* in cui è scritta, ed affatto estraneo alle regole comuni delle scuole, sebbene non esca dal dominio di una teorica superiore, e che ha le sue ragioni nella storia dell'arte, nelle leggi fisiologiche della tonalità e nei principî universali del bello musicale (1).

(1) Il *modo* cui appartiene la frase in discorso è costituito dalla successione di due tetracordi congiunti, aventi ciascuno a *tipo* il primo tetracordo discendente della nostra scala cromatica minore, è il *Modo Asbein* degli Arabi:



Questa scala non è qui che ettacordale; la scala ottacordale del *Modo Asbein* presenta la successione di due tetracordi disgiunti della scala minore discendente medesima.



Fra gli Arabi, questo *modo* è detto del *diavolo*, ed ecco come. Allorchè il demonio fu precipitato dal cielo, sua prima cura fu di

La vita del dramma ferve e svolgesi nella *Carmen* nei momenti idilliaci ed appassionati: nel duo fra Don Josè e l'amica d'infanzia Micaela, quando questa gli parla dell'adorata genitrice; nel duo d'amore (secondo atto), nel punto in cui il soldato narra come custodisse in carcere il fiore lanciatogli da Carmen, e quando costei lo affascina colle sue carezze e lo invita a seguirla in mezzo alle rocce selvagge della Sierra, e più ancora nella scena in cui la gelosia s'impossessa e fa strazio del cuore di Don Josè, chiamato a Siviglia dalla madre morente, mentre egli è costretto lasciar Carmen in braccio a un novello amante, il toreador Escamillo.

Il dramma, già oltremodo teso, crudo in questa scena, si eleva poi a vera tragedia quando la gitana, col suo sarcasmo, col suo sprezzo e col suo feroce insulto costringe Don Josè a ucciderla per averla, come Otello l'angelica Desdemona, troppo amata!

Bizet, in tutte codeste scene, non si vale del *color locale* se non come di un accessorio, non fa del nudo realismo, ma s'attiene al vero psicologico, che è di tutti i popoli e di tutti i tempi; ai particolari materiali egli sostituisce i fatti dello spirito universali, e la sua arte ben poco concede alle convenzioni. Bizet presenta sulla scena il reale, ma dopo averlo ritemprato nell'onda eterea dell'ideale e nell'aura vivificante dei mondi della immaginazione creatrice, dove egli trasporta lo spettatore inconscio, dove, infine, lo incanta e commuove col prestigio di una melodia profondamente espressiva e di una declamazione accesa dal parossismo della passione, e coi più inattesi e felici contrasti di affetti, di caratteri, di suoni, di ritmi, di colori e quanto altro mai può chiedersi al teatro, alla musica, al dramma.

Così, ad esempio, nel duetto finale, fra Carmen e Don Josè, Bizet ora ti seduce col fascino arcano della

tentare l'uomo. Per riuscire ricorse alla musica, ed insegnò i canti celesti, che erano il privilegio delle falangi degli eletti. Ma Dio, per punirlo, gli tolse il ricordo della magica arte, e il demonio non potè così insegnare agli uomini che questo solo modo, i cui effetti sono cotanto straordinari. Così una leggenda araba.

melodia, come nel punto in cui il povero dragone di Almanza supplica quella volubile a voler ritornare a lui; ora tì atterrisce col recitativo drammatico, e precisamente nel momento in cui alla preghiera, al pianto succede l'estremo grido della esasperazione: finalmente ti stupisce col potente quadro, così vero, che forma la imponente e commoventissima catastrofe dell'opera. È irresistibile la scena in cui Josè, armato di navaja, colpisce nel petto Carmen: s'aprono le cortine del circo ed escono festanti i toreadori: cozzano fra loro le fanfare e le grida disperate della morente: risuona la canzone del torero — cui fanno contrasto i gemiti ineffabili dell'orchestra — e la desolata melodia in modo *Asbein,* che annuncia il compimento del destino fatale di Carmen, è qui di nuovo rievocata qual inno funebre, qual tragico epicedio che si eleva sulla salma della povera trucidata.

Gli autori dei quali abbiamo fatto antecedentemente menzione — eccetto Bizet, morto anzitempo, a soli 36 anni, — ed altri parecchi non brillarono unicamente all'*Opéra Comique,* ma anche all'Accademia di Musica (Teatro Nazionale dell'Opera): Halèvy coll'*Ebrea* (dal grandioso primo atto e l'ultimo sublimemente elegiaco), Berlioz coi *Troiani,* Thomas coll'*Amleto,* David col-l'*Ercolano,* Gounod col *Faust,* Reyer col *Sigurd,* Massenet col *Re di Lahore,* Saint-Saëns coll'*Enrico VIII* hanno saputo tener alta la gloria dell'arte francese.

Berlioz, nell'opera ebbe a modelli Gluck, Spontini e Weber. Del primo egli ammirava, più d'ogni altro lavoro, l'*Orfeo,* perchè la *melodia* e il *canto* ne sono la principale espressione; egli voleva riserbata la *declamazione* soltanto per certi speciali momenti del dramma.

Feliciano David (1810-1876) ritornò sulle orme del Lessueur, nella ricerca del color locale, e fu tra i musicisti dell'orchestra policroma e dotati di nuovi intendimenti estetici in senso verista.

Gounod è l'operista francese romantico per eccellenza, e creatore di uno stile persin troppo, e inutilmente, imitato in Europa.

Egli però ha il vanto di aver salvato l'opera da una china nefasta. Venuto in Italia quando dominava la cabaletta, imaginò uno stile nuovo per il modo di armonizzare, non più ad accompagnamenti a formole convenzionali, ma intimamente congiunto all'idea melodica, assorgente all'indefinito dell'ideale. Nuove in lui sono non soltanto la melodia e l'armonizzazione, ma anche la condotta dei pezzi e la strumentazione: il duetto d'amore del *Faust*, la *Kermesse*, la *scena delle croci*, la *scena della chiesa*, la *morte di Margherita* attestano la presenza di un genio fecondato dalla dottrina e dal buon gusto.

La grande scuola di Rameau si riafferma con l'autore del *Faust*, del quale sono pure da ricordare *Romeo e Giulietta* e *Filemone e Bauci:* il primo una stella che brilla nell'azzurro cielo dell'arte romantica, il secondo una gemma dell'arte classica.

Il dominio di tutti questi prìncipi del mondo estetico musicale perdura ancora oggi, ad onta della riforma bandita in Germania; è però vero che mentre la Francia bestemmiava contro Wagner, i musicisti della grande nazione lo studiavano per poscia imitarlo, ben inteso come per essi si poteva. L'*Esclarmonda* di Massenet, il *Sigurd* di Reyer, l'*Ascanio* di Saint-Saëns, il *Fervaal* di Vincenzo d'Indy hanno processi tecnico-estetici desunti dalla innovazione Wagneriana dei *Leitmotive*.

A questi nomi vogliamo aggiungere quelli di Bruneau, di Godard e di quell'ingegno nuovo e originale, di quella mente ardita e forte che fu Emanuele Chabrier (1842-1894), popolare per la sua *España*, autore delle opere *Gwendoline* (1886) e *Brisèis*.

In Italia, la fibra d'acciaio di Giuseppe Verdi (1813) seppe resistere alla corrente Wagneriana, talchè il suo *Otello*, come stile e come esplicazione drammatica, non s'allontana dagli impeti drammatico-musicali del *Nabucco*, al contrario di ciò che potrebbe far credere l'assenza delle forme in auge nel 1842. In tutti i lavori del grande maestro la forza, la passione, lo slancio ritmico,

la prepotenza delle voci e dell'orchestra rivelano intera la tempra diamantina del compositore.

Egli modifica lo stile primitivo colla *Luisa Müller*, commuove colla *Traviata* e il *Rigoletto*, trasforma i suoi processi artistici ancora col *Macbeth* e poi col *Ballo in Maschera*, e da ultimo coll'*Aida* e coll'*Otello*; ma Verdi è sempre il compositore melodico in sommo grado, è sempre uno scultore di ritmi vibrati, in pieno rilievo, plastici, radiosi: è sempre l'armonista semplice e robusto e il poderoso strumentatore d' una volta, insomma egli è sempre un artista di titanica natura.

Bellini colla *Norma* e coi *Puritani*, Mercadante colla *Donna Caritea*, Donizetti col *Belisario* avevano fatto eco al sentimento patriottico degli italiani, oppressi dalla dominazione straniera; Verdi, coi suoi cori *(Nabucco, Lombardi, Ernani)* infiammò gli animi e li preparò alla liberazione della patria. Tutta la sua musica — ben inteso salvo talune eccezioni — sembra, per la energia del ritmo e per la simmetrica plasticità del fraseggiare, un irruente *embatherion*, e, per l'ardore delle parole e del canto, un appello ai generosi in nome d' Italia. Le eccezioni riguardano sopratutto i più recenti lavori. Verdi — quanto alle forme delle sue prime opere — ritrae molto da Rossini, da Mercadante e da Donizetti. Alla sentimentalità Belliniana non arrivò mai, salvo forse in qualche scena della *Traviata* — l'opera della passione, — e nulla deve all'arte straniera, o ben poco. Nè Meyerbeer, nè Wagner ebbero sulla natura intima del suo sentimento artistico influenza veruna, o tutt'al più fu puramente esteriore.

Egli è il più italiano di quanti maestri prettamente italiani ebbero i nostri tempi.

Nel campo dell'opera seria, Verdi trattò ogni genere; nella giocosa non riuscì in un primo saggio, ma, ritentata la prova, dopo quasi mezzo secolo, diè all'arte un cospicuo tipo di commedia musicale italiana moderna. Il suo *Falstaff* è un nuovo genere d'opera giocosa: azione e musica si contemperano tra loro in un accordo unico e vero: l'intelletto, l'udito e gli occhi sono appagati tutti

a un tempo medesimo e ad uno stesso grado innanzi a questo capolavoro del genio pervenuto alla maturità dell'esperienza.

Rossini accanto al *Guglielmo Tell* ha il *Barbiere di Siviglia,* Verdi all'*Otello* contrappose il *Falstaff.*

Così i tragèdi dell'antichità chiudevano un ciclo eroico-drammatico con una produzione di carattere comico, con un dramma satirico, come a sollievo delle emozioni prodotte sul pubblico dalle inesorabilità del destino contro l'uomo soccombente nella impari lotta.

E Verdi, — come Rossini, — se fece lacrimare ai casi di Violetta, di Gilda, di Desdemona, seppe col *Falstaff* muovere il nostro labbro alla dolcezza beatificante del riso e rivelarci una nuova attitudine della sua musa feconda.

L'italica Euterpe mandò, dopo Donizetti e Verdi, vividi sprazzi di luce melodica con Filippo Marchetti, Alfredo Catalani — squisito idealista — e Amilcare Ponchielli (1834-1886): i *Promessi Sposi,* i *Lituani,* il *Figliuol Prodigo* e la popolare *Gioconda* resero il maestro lombardo un autore caro all'Italia, perchè egli parlava il linguaggio della musica nostrale, senza alcuna ostentazione di maniere esotiche: egli fu artista sincero, simpatico ed entusiasta dell'arte sua.

Arrigo Boito (1842), poeta originale, musicista dalle concezioni elevate e di classica castigatezza, sintetizza, in forma d'opera, nel *Mefistofele,* il *Faust* di Goethe, trasfondendo al lavoro il gusto musicale italiano, temperato da qualcosa di francese (1) e d'intenzioni — sebbene lontane — ispirate a Riccardo Wagner (2); libretto e musica chiarirono e divulgarono il profondo poema dell'immortale tedesco meglio di qualsiasi commento letterario.

Il Boito si segnalò nella poesia melica con diversi drammi (il *Farnese, Gioconda, Falstaff,* ecc.), tra i quali

(1) Atto I°: coro « *Il bel giovinetto* »; atto V: serenata fra Elena e Pantalis: *La luna immobile.*

(2) Atto I: Preludio (Prologo in cielo).

può riputarsi una gemma l'*Ero e Leandro*), posto in musica prima dal Bottesini e poscia da L. Mancinelli — compositore fine ed elegante, — il successore di Angelo Mariani nell'arte di dirigere gli spettacoli d'opera.

Fra gli operisti italiani del periodo post-verdiano sono da menzionare Alberto Franchetti e Giacomo Puccini; il primo animato dal culto della forma, che anche nel dramma non può rinunciare alle sue proprietà, il secondo un verista ad oltranza, specie nei lavori che seguirono i suoi primi saggi teatrali.

A questi due fa corona una pleiade di acclamati ingegni: Mascagni, Leoncavallo, Van-Westerhout, Smareglia, Floridia e l'autore di *Andrea Chénier*, Umberto Giordano.

Tornando in Germania, Beethoven fu troppo grande sinfonista per trovarsi a suo agio nell'opera; egli non poteva essere Beethoven che alla condizione di essere libero; — e se egli era libero nella musica strumentale non lo era del pari nella vocale e nella drammatica, nella quale il testo letterario impone delle transazioni colla logica condotta della musica pura non sempre sancite dai principi estetici di chi della musica fece un culto ideale. Beethoven in ciò sentiva come Cherubini. Tuttavia il suo *Fidelio* forma, col *Don Giovanni* di Mozart e il *Freischütz* di Weber, la triade dei capolavori dell'opera tedesca avanti all'apparire di Riccardo Wagner, e secondo gli ideali dell'opera tradizionale. L'essere stato scritto il *Don Giovanni* in lingua italiana, non toglie che questo maraviglioso spartito — specie per la *scena della cena*, nell'ultimo atto — non riunisca alla bellezza della melodia, ineffabilmente deliziosa, anche una pensata elaborazione armonica e un colorito strumentale vario e imponente, giusta lo stile dei compositori tedeschi, pur ammettendo che nel *Don Giovanni* si riscontrino altresì le varie forme dell'opera italiana. Ma del *Don Giovanni* abbiamo già detto altrove.

Con Beethoven l'opera subisce una trasformazione radicale: l'elemento dominante non è più il canto sulla strumentazione: il sinfonista non poteva smentire se stesso, e l'opera si muove in un'atmosfera di suoni più

densa, più vario-colorata, più espressiva; l'orchestra ha la entità estetica di un personaggio collettivo ed una elaborazione maggiore che nell'opera degli altri maestri anteriori al grande di Bonn: il canto non rinuncia ai suoi attributi sovrani, mentre la strumentazione s'informa al principio dello sviluppo *tematico*, proprio alla musica strumentale. Con Beethoven il virtuosismo canoro ha tarpate le ali, e la voce piegasi alle ragioni del dramma, pur non rinunciando alla essenza della musica, e cioè alla melodia.

Beethoven, il nume massimo della musica strumentale, non iscrisse pel suo *Fidelio* una sola *ouverture*, ma quattro. Si suol eseguire quella in *Mi maggiore*. Il grande maestro non raccolse dalla sua opera le soddisfazioni che si riprometteva e meritava, e così perdè lena e spirito e non ritentò più la prova.

Eppure, l'aria di Leonora, una delle più drammaticamente belle del teatro lirico, e l'intero atto secondo del *Fidelio* dimostrano a quale altezza avrebbe potuto salire Beethoven anche nell'opera se vi avesse persistito. Nell'autore del *Fidelio* si intravede un tragico, la potenza dell'arte antica in opposizione alle futilità di non poche opere venute di poi.

Il *Fidelio* di Beethoven può riguardarsi, dal lato sinfonico, l'anello di congiunzione tra l'arte di Gluck e quella di Wagner, alla quale ci avvicina sempre più Carlo Maria Weber (1786-1826), l'autore del *Freischütz* (1821), dell'*Eurianthe* (1823) e dell'*Oberon* (1826), il più romantico dei compositori che precedettero Wagner.

Gluck, Mozart, Spontini, Cherubini, Beethoven, Rossini brillano siccome astri maggiori nella costellazione dei classici dell'opera, sebbene pur in essi si riscontrino gli elementi essenziali di un'arte più intima, più soggettiva e nella quale l'elemento umano è posto in contrasto col sovrannaturale, il reale col fantastico.

Tuttavia, fu allorchè i poeti, — lasciato in disparte il mondo greco e romano, — si rivolsero alle storie e alle leggende del medioevo che la scelta dei soggetti d'opera cadde sulle gesta dei paladini, prendendo spesso

quale ambiente d' azione l'oriente. Ivi la fantasia degli scrittori di *libretti* attingeva fatti maravigliosi e smaglianti colori. Accadeva pure che gli avvenimenti della vita, quale è realmente vissuta, fossero frammischiati agli elementi fantastici, anche questi una risurrezione dell'evo medio e dei personaggi dei misteri. Così vennero Samiel e Hans Heiling. — Weber e Marschner portarono a grande perfezione i cori infernali, i cui primi saggi, nella musica moderna, si erano avuti con Gluck e con Mozart.

L'opera tedesca fece con Weber un passo gigantesco, anche se comparata al *Flauto magico* di Mozart.

Essa ci si presenta piena di immaginativa nell'*Oberon*, in cui i processi tecnici ed estetici dell'opera moderna non sono più da creare: le profondità del mondo romantico sono sempre più compenetrate e poste in mostra dall'arte, alla quale, per tal modo, venne dischiuso un sempre più vasto campo d'azione e un dominio maggiore. Così pure non si cessa d'ammirare l'*Eurianthe*, lavoro che fece epoca nella storia dell'arte tedesca, e che ha l'insigne vanto d'aver servito di punto di partenza all'arte di Wagner, per quanto concerne l'organismo musicale e la idealità stessa del soggetto. Non può negarsi che questo lavoro non abbia ispirato il grande riformatore lipsiano allorchè scriveva il suo *Lohengrin*: scene, tipi di personaggi, stile, episodi, insomma, quasi direbbesi, tutto si assomiglia nelle due opere, e Wagner, dal canto suo, non nascose mai la grande ammirazione in cui teneva il maestro d'Eutin.

La prima opera dettata da Weber, il *Freischütz*, non fu però superata dalle altre due scritte posteriormente.

Il *Freischütz* è un'opera dai grandi contrasti: accanto alle più genuine scene borghesi s'apre il terribile quadro della *gola del lupo;* qui l'orchestra pittoresca, descrittiva e drammatica raggiunge il sublime del fantastico, del sovrannaturale.

Da cima a fondo quest' opera è una perfezione di stile, il capolavoro del teatro tedesco avanti alla riforma Wagneriana. In essa tutto viene dal popolo: Anna,

Agata, Max, le scene di caccia, le scene famigliari, così dolci nella loro teutonica bonomia; ed è un tipo nazionale nella patria di Goethe anche Gaspare, che si vende al diavolo. Il soggetto del *Freischütz* direbbesi un racconto che la nonna fa ai nipotini sotto l' ampia cappa del camino in una tediosa serata jemale. È un racconto che spaventa e.... piace! Nell'elemento popolare Weber attinge pure la melodia — che scorre copiosa in tutta la partizione — e la nobilita col suo genio. I singoli personaggi hanno tutti la loro individualità musicale in armonia con la drammatica: anche in ciò Weber vinse Mozart.

In altra parte di questi studî abbiamo citato l'aria di Agata come un modello del genere, e qui aggiungiamo che anche i duetti e i terzetti del *Freischütz* sono superiori a quelli degli altri maestri tedeschi anteriori a Weber.

Alle sue *ouvertures*, l'inventivo compositore trasfuse il sentimento del dramma in un grado cui non era giunto nessun altro maestro, creando nello stesso tempo altrettanti capolavori di musica strumentale. Quella del *Freischütz* porta il primato fra tutte. È svolta nella forma della *sonata*. La più dolce quiete spira dal quartetto dei corni: è nel *recitativo* che s' annunzia l' elemento demoniaco. Prima della ripetizione del secondo brano, — il brano capitale che caratterizza l'infernale sacrilegio, — l'idea melodica sembra spegnersi, ma ad un tratto, con forza improvvisa, inattesa, s'odono canti d'amore che ravvivano il componimento. Questo spegnersi e riaccendersi di un'idea musicale è di un effetto immenso, non altrimenti — per citare un esempio — del passaggio dall'*adagio* al *rondò* nel famoso concerto in *Mi bemolle* (Op. 73) di Beethoven, o del passaggio dai motivi pastorali ai motivi marziali della *ouverture* del *Guglielmo Tell* di Rossini.

L'unità di stile del *Freischütz* forma un prodigio d'arte: forse mai concezione musicale fu così perfetta sotto questo ordine di idee supremamente estetico; e mentre l'orchestra ha grande parte in quest'opera, pure

il canto vocale non vi è negletto un istante: in ciò Weber è il più italiano dei maestri tedeschi, dopo Hasse e Mozart; ma ciò si spiega pel fatto che la scuola del *bel canto* era in auge quando egli dettava i suoi lavori.
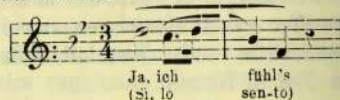
Vogliamo qui toccare, se non altro alla sfuggita, di un'altra partizione di Weber, la *Preciosa*. Questa portò in teatro l'elemento musicale zingaresco autentico, imitato poi le tante volte dagli altri compositori.

Appartengono al novero dei romantici pure Corradino Kreutzer (1780-1849), Luigi Spohr (1784-1859), Enrico Marschner (1797-1861), Alberto Lortzing (1803-1857) e il grande e infelice Roberto Schumann, del quale avemmo già a parlare nel nostro studio sulla cantata.

Delle molte opere del Kreutzer sopravvive l'*Accampamento notturno a Granata*, opera romantica idillica, come leggesi sul frontispizio; ha del color locale nei *boleros* e nelle *romanze moresche*, e begli effetti vocali e strumentali; dello Spohr è da ricordare la *Jessonda* per il colorito strumentale e l'espressione del canto, in ispecie nei sentimenti gentili e delicati: la partizione è inoltre mirabile per la costante castigatezza dello stile e la purezza dell'armonia.

Nel *Faust* di Spohr, se il soggetto è eminentemente romantico, i personaggi sciorinano vocalizzi della più bell'acqua.

Nel libretto troviamo Ugo, Francesco, Rosina, ecc. che cantano arie tra lo stile di Mozart e quello di Rossini. Si tolgono dalle forme più ovvie però il sogno di Cunegonda (*Den Geliebten jach ich = Vidi l'amato ben*), a recitazione musicale, precedente la bell'aria




parcamente rifiorita e di classica bellezza in tutta la prima parte. A sua volta, Meyerbeer fece suo prò di qualche procedimento musicale di Spohr:

Andante

Ugo. Die Ret-tung naht! Die Ra-che wacht!

Coro. Die Ret-tung naht! Die Ra - che wacht!

ecc.

Se il soggetto è romantico, la musica è lontana dai caratteri di quest'arte: solo qua e là havvi qualche sentore della nuova forma, come in principio dell'atto secondo, nel coro:

Allegr.°

Bren - ne la - ter - ne! Na - he und fer - ne däm - me - re auf!

Ar - di lan- ter - na! Che si di- -scer - na lo sfa-vil - lar! ecc.

È il sabba, che poi si chiude con un corale.

L'epoca di trattare l'alto soggetto in opera non era ancora giunta, e, più tardi, fu danno che Wagner non mettesse la sua poderosa mano sul poema di Goethe.

Sulle orme di Spohr e di Weber procedè poscia Enrico Marschner, che però seppe estrinsecare altresì caratteri suoi individuali. Scrisse le opere *Enrico IV e d'Aubigné* (1827), il *Vampiro* (1828), il *Templario e l'Ebrea* (1829), — questa sollevò entusiasmo in tutta la Germania, — ed *Hans Heiling* (1859).

Il *Templario e l'Ebrea* offre idea di uno dei soggetti romantici allora in auge.

Riccardo cuor di Leone venne chiamato a combattere contro gli infedeli in Palestina: dopo tre assalti, a nulla riuscì. Al suo ritorno, scampato ad un naufragio, si appressò a Vienna. Leopoldo lo consegnò ad Enrico VI, che lo fece tradurre in carcere nella torre di Durenstein, di dove non fu liberato che con riscatto in danaro. Il fratello, reggente durante la sua assenza, fece di tutto per non cedere la corona, e raggiunse l'intento. L'ebrea entra in azione poi con tutto suo agio! È il soggetto dell'*Ivanoe* di Walter Scott, trattato da vari altri maestri, tra cui l'inglese Sullivan.

Dotato di vigorose facoltà artistiche, il Marschner avrebbe raggiunto un'alta meta nell'aringo dell'opera se vi avesse persistito.
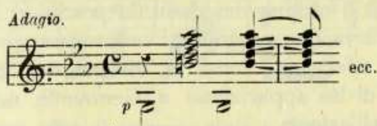
Con l'*Ondina,* Alberto Lortzing si asside in mezzo ai romantici: è questa veramente un'*opérn-féerie* (= *zauber oper*).

Nell'estetica dell'opera egli occupa un posto importante per il felice accoppiamento delle doti di poeta e quelle di compositore. Lortzing non segna un'epoca nell'arte, tuttavia non si può negare non sapesse pingere con pochi tratti il carattere di un personaggio e non conoscesse gli effetti scenici. La sua musica è piena di vita e la più spigliata. Egli appartenne alla *bohème* dell'arte. Sapeva evitare i grandi momenti tragici, e perciò si circoscrisse nel campo dell'opera comica, cui lasciò lavori di conto: lo *Czar e Falegname*, l'*Armajuolo* ed altri.
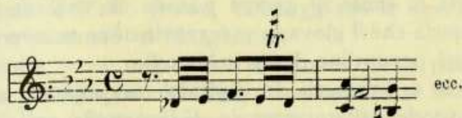
Roberto Schumann ha creato uno fra i più tipici melo-

drammi appartenenti al genere romantico con la sua *Genoveffa* (1847-1850).

L'*ouverture* può figurare allato alle migliori; il suo carattere è essenzialmente espressivo: in essa vive e si agita l'anima pura e bella della protagonista. Le idee musicali che la informano non sono tolte dall'opera, tranne il primo accordo dissonante
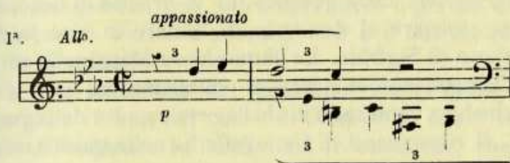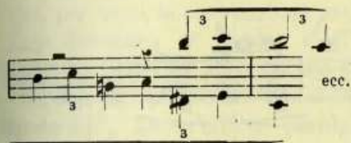



e il *motivo del male:*
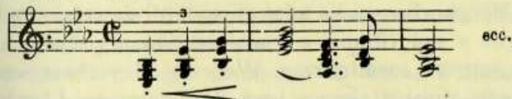



trattato a *Leitmotiv.*

Vi sono — dopo la introduzione — svolte due idee musicali:
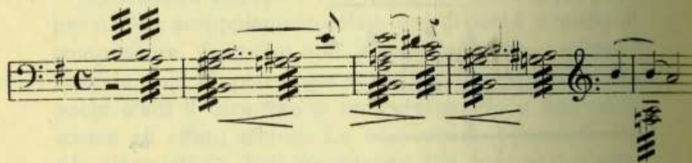








La prima esprime il dolore e il pianto di Genoveffa, la seconda la sua liberazione; i due motivi corrispondono alla esposizione formale della sonata; — nel brano episodico, — intermedio, o di elaborazione, — si incontrano altre idee melodiche caratteristiche, che dànno varietà al lavoro.

L'udirsi due volte (giusta il procedimento della forma di sonata) il motivo dei corni (la prima in *Mi bemolle*, la seconda in *Do maggiore*), va interpretato come una voce di speranza, come la visione del liberatore, e come la di lui apparizione a Genoveffa nello scioglimento dell'azione.

Il *corale* degli sponsali di Sigfrido e Genoveffa si cangia in canto di guerra quando il vescovo Hidolfo annuncia che il giovane margravio deve muovere contro i mori per ordine di Carlo Martello.
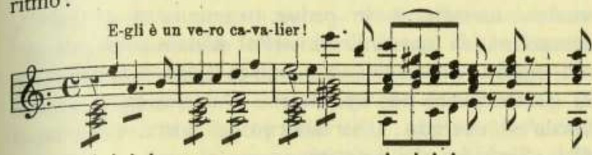
Golo è designato da Sigfrido, suo signore, all'onore di custode della margravia, di Genoveffa, egli che nutre per lei una segreta passione! L'accordo dissonante della *ouverture* qui trova il suo posto. A Drago, Sigfrido commette la cura del suo popolo. Egli parte, e Genoveffa cade svenuta fra le braccia di Golo, che non sa resistere al desiderio di baciare in viso la fiorente sposa di Sigfrido. La fattucchiera Margherita sorprende l'imprudenza, e pensa di valersene pei suoi fini: ella che ha a vendicarsi di chi l'aveva espulsa dalla corte.

Il risvegliarsi di Genoveffa ha nella musica un'espressione penetrante:



Margherita non ha tolto gli sguardi da colei ch'ella designò a sua vittima, e i suoi sentimenti perversi hanno un potente caratterismo. Weber e Meyerbeer sono, in questa sinistra pittura, vinti da Schumann. L'orchestra

si arricchisce di nuovi elementi fantastico-imitativi, ora stridenti, ora cupi. Sono armonie di spiriti maligni diffusi nell'aere di piombo. I nefandi disegni di Margherita si rispecchiano nei due seguenti motivi, acefali nel ritmo:




La megera offre il proprio aiuto a Golo, e gli fa sperare che verrà a capo dei suoi intenti.

Nel finale dell'atto primo, campeggiano le speranze di Golo e il trionfo di Margherita.

Genoveffa — in una stanza attigua a quella nuziale — prega per lo sposo lontano; — nel cortile si levano, poco di poi, voci di scherno, eccitate da Margherita.

La musica prende a spunto melodico il primo motivo di questa.

Dalla finestra, Genoveffa è spettatrice di quella scena e non sa spiegarsela, non sa comprendere il perchè di tanta irriverenza verso la sovrana; ed è il suo onore che ne fa le spese!

Golo le reca la notizia del prossimo ritorno di Sigfrido: la gioia ritorna nel cuore di Genoveffa: ella è sì lontana dall'imaginare le insidie che le sono tese, che s'abbandona al piacere del canto, assecondata da Golo. Qui, per vero, la convenzione melodrammatica è palese. Golo dimentica sè stesso, e si getta ai piedi della sposa di Sigfrido. Il momento è terribile: Genoveffa è costretta ad apostrofare l'audace: " *Indietro, traditore, bastardo!* „ Quest'ultima parola lo offende a sangue. È a sapersi che Golo è appunto un bastardo, raccolto dal margravio.

Le ultime parole di Genoveffa si spengono nella frase del male, afferrata dall'orchestra.

In questo duetto ogni simmetria di forma è abbandonata per lasciar dominare, interamente libera, l'espres-

sione del dramma. La prima melodia in *minore* di Margherita assume qui l'ufficio di *Leimotiv;* nè, come vuole la logica del dramma, è assente il motivo del male. Il finale presenta un *crescendo*.

Drago sa di un'accusa a danno di Genoveffa: egli vuole raccoglierne le prove, e comunica a Golo la intenzione di nascondersi nella stanza coniugale del margravio. Golo subito concepisce l'idea di approfittare di questo piano per vendicarsi. Dal suo canto, la maliarda si recherà a Strasburgo a curare, con magici filtri, Sigfrido, che è ferito.

Genoveffa si chiude nelle proprie stanze, prega Iddio gli mandi in sogno la visione dello sposo, e va a coricarsi. L'orchestra preludia al fosco dramma che sta per isvolgersi.

La folla atterra la porta, fruga dappertutto, in cerca di un uomo nascosto, e scopre Drago, che è immediatamente messo a morte. Margherita avventa le sue calunnie contro Genoveffa, e la povera donna viene rinchiusa in una torre.

Margherita ha guarito Sigfrido, il cui pensiero tosto vola al paese natio.

Un messaggio gli dà notizia di quanto avvenne in sua casa, e poichè Margherita possiede uno specchio magico nel quale Sigfrido può vedere il passato, così egli vuole la riprova dell'accusa.

La musica assume qui un carattere cupo, sinistro che richiama al pensiero la scena della *gola del lupo* del *Freischütz* di Weber.

Sigfrido e Golo sono nel tugurio della strega, che loro mostra, l'un dopo l'altro, tre quadri in cui vengono raffigurati i fatti attribuiti a Genoveffa: l'impressione dei primi due sopra Sigfrido è superata dal terzo: Genoveffa — nella sua ideale bellezza — è coricata sul letto nuziale: ella si sveglia e tende amorosamente le bianche braccia verso Drago, che entra furtivo nella stanza, pulsante di voluttuosa febbre. A questa vista, Sigfrido non può più resistere, spezza furiosamente lo specchio e fugge a precipizio.

La musica colorisce la rappresentazione: soavi voci di donna accompagnano la prima visione; nella seconda si uniscono ai soprani e contralti i tenori; nella terza il coro risuona completo: la dolcezza del principio si tramuta in impeti potenti e crudi.

Margherita — rimasta sola — vede alzarsi, dai frantumi dello specchio, lo spettro di Drago, che le impone, in nome del Signore, di confessare senza indugio l'infernale inganno, se non vuole, prima del nuovo dì, essere divorata dal fuoco. Essa esita: dal suolo s'alzano fiamme, e allora la strega risolve di far ammenda della propria colpa.

Due emissari del margravio conducono Genoveffa nel cuore di una foresta: ogni speranza di salvezza per la infelice sposa è ormai perduta. La musica è qui di una tristezza profonda: rammenta il principio del terzo atto del *Parsifal* di Wagner.

Genoveffa invoca lo sposo. Quanta shiettezza e poesia nel suo canto! Ella scorge l'imagine della Madonna: le rivolge calde preci. D'un tratto una rosea luce proietta da una croce: voci mistiche confortano lo spirito di Genoveffa con la parola " *Pace!* „.

L'accordo sinistro, già udito in altri punti dell'opera, fa sentire ancora il suo stridore. È il carnefice di Genoveffa che si avanza, accompagnato dal *motivo del male*. Essa è rassegnata al volere di Sigfrido, e prega che l'uno degli sgherri porti al consorte il suo perdono; poscia si inginocchia innanzi alla croce. Così prostrata, i carnefici non osano toccarla!

Ma finalmente si spezzano le ritorte dell' inferno: si odono le fanfare del margravio: il sicario arresta il colpo che doveva uccidere Genoveffa. Uno stuolo di cacciatori irrompe sulla scena, seguìto da guerrieri, dal popolo, da Margherita e da Sigfrido, che si getta ai piedi della incontaminata sua sposa. La gioia ha nella musica un'espressione calorosa. Il corale del primo atto riconduce alla fase iniziale dell'azione.

Golo si è gettato in un precipizio.

L'umano, il maraviglioso, il fantastico, le passioni più

belle, i tipi più scellerati, la bassezza e la perversità, la innocenza più pura, la rassegnazione più sublime, tutto ciò si trova riunito in questo dramma musicale di altissimo valore e che non fu senza influenza sullo sviluppo del genio di Wagner, in ispecie poi per quanto riguarda i procedimenti tecnici, il *pathos* romantico e lo stile della musica.

La tecnica dell' operista era pur posseduta a fondo da Otto Nicolai (1810-1849), autore del *Templario,* lavoro conosciuto anche in Italia.

Morto giovane come Mozart, come Bellini, come Bizet, non potè sviluppare interamente la propria natura d'artista, tutte le sue facoltà estetiche, ma bastano le *Vispe comari di Windsor* ad attestare la sua geniale fantasia melodica, la sua *verve* comica, la chiarezza della forma della sua musica scorrevole e seducente, la purezza dello stile e la brillante strumentazione.

Nel genere romantico emerse, fra i maestri di stirpe tedesca, pure Federico Flotow (1812-1883) con l'*Anima in pena;* ma le di lui qualità originali nei ritmi, nella melodia, nella orchestrazione, la sua grazia ed eleganza, spiccano specialmente nella *Marta,* che è il suo capolavoro e appartenente al genere dell'opera comica.

Altre sue opere sono: *Stradella* (l'eroe musicale a noi noto) e l'*Ombra.*

Il Flotow oggi è pressochè interamente dimenticato, ma quanto a torto lo sanno tutti coloro che deplorano la decadenza in cui oggi versa l'arte; i suoi *Spieloper* sono modelli nel loro genere; ma le opere di Mozart sono pur esse onorate come meriterebbero? Il nuovo (*nuovo* per modo di dire), non importa anche se meschino e commiserevole, tien lontani dalle scene i capolavori del genio, usurpandone il posto.

Persino Meyerbeer (1), il grande maestro dell'opera storica, oggi è ricacciato nel limbo, orbato di quella luce che pur accompagnò l'intera sua vita artistica.

(1) Giacomo Meyer Beer (Meyerbeer) nacque a Berlino il 5 settembre 1791 (*6 ellul 5551*), e morì a Parigi il 2 maggio 1864.

Egli, assiso tra il *Freischütz* e il *Guglielmo Tell,* crea *Roberto il Diavolo,* opera che, ad onta della poca unità di stile, resterà, per la spontaneità delle idee melodiche, tra le migliori di questo maestro. Ciò che poi piace in Meyerbeer è il fluire copioso della melodia, la varietà e chiarezza dei ritmi, la magia della strumentazione. Dalla evocazione del *Roberto il Diavolo* al duetto d'amore nel quarto atto degli *Ugonotti*, dal finale primo dell'*Africana* alla imponente rivolta del *Profeta,* alla ammirazione dell'esteta si presenta un vasto campo. Meyerbeer contribuì a rendere in Italia e in Francia più elaborata, più colorita e più pensata la strumentazione, e solo si può lamentare che il grande maestro abbia talvolta concesso forse un pò troppo a ciò che si suol denominare "*effetto*", dando al proprio stile qualcosa di turgido e di macchinoso.

Fra tutti i lavori di Meyerbeer quello che mostrò più potentemente il genio inventivo del maestro si intitola *Gli Ugonotti*. Il libretto di quest'opera, — dovuto a Scribe e a Deschamps, — ricco di varietà, di intense passioni e di peripezie commoventi, riceve dalla musica di Meyerbeer un prestigio che mai il maggiore: ispirazione ed arte si fondono in un'unica manifestazione del bello e del grande. Gli *Ugonotti* offrono il contemperamento della fluidità melodica italiana colla gravità armonica tedesca: l'alleanza del genio colla scienza in uno stile eclettico, che è pur uno dei modi di essere dell'arte nelle sue evoluzioni e nelle sue aspirazioni verso la purezza di un tipo ideale che il genio saprà un giorno realizzare.

Il preludio dell'opera afferma il principio religioso Ugonotto colla melodia plastica ed incisiva del famoso corale di Martino Lutero: "*Ein' feste Burg*".

Questa caratteristica ed austera melodia è svolta ed elaborata con insigne magistero d'arte e nello stile dei *preludi corali* della chiesa protestante.

All'aprirsi dell'azione, la musica è lieve e folleggiante, quale si addice a giovani cavalieri che si abbandonano al piacere.

In questa *introduzione* sono notevoli: per l'eleganza melodica la *sortita* di Raul:

" *Sotto il ciel della Turrena* ",

per la vivacità ritmica e la smagliante sonorità l'*orgia*, per la delicatezza della cantilena la *romanza* di Raul, accompagnata dalla *viola d'amore;* indi sono da citare: il corale

" *Signor, difesa e scudo,* "

il cui pensiero melodico fu già udito — come abbiamo accennato — nel preludio dell'opera; la canzone Ugonotta, bizzarramente strumentata ad ottavino, fagotti, gran cassa e piatti, e le strofe del paggio, nel finale primo.

Nell'atto secondo, il grande maestro brucia abbondanti grani d'incenso allo stile vocale italiano; l'aria di Margherita

" *Vago suol della Turrena* "

è cosparsa di rifioriture nel più schietto stile rossiniano; ma poscia Meyerbeer assorge alla sua grandezza di musicista col coro delle bagnanti (alquanto alla Spohr), accompagnato da un lieve murmure dei violoncelli, inteso, direbbesi, a significare lo scorrere delle acque della Loira, — e con lo scherzevole duetto fra Raul e Margherita, nel quale vi ha pure un certo sentore di melodica italianità. A questo pezzo succede una pagina severa in bel contrasto colla precedente: *il concertato del giuramento*, con la vigorosa *stretta* che chiude l'atto.

Il profondo magistero musicale Meyerbeeriano si mostra poi in tutta la sua fecondità creatrice nella scena di festa, nel *rataplan* e in ispecie nelle *litanie*, nella ronda e nel ballabile degli zingari, nella scena del *coprifuoco*, di un colore cupo appropriatissimo, e nel pezzo della *contesa*. È in questo atto che si ha pure il magnifico duetto fra Marcello e Valentina, il *settimino,* le danze, fra le quali va ricordato il *minuetto* elegantissimo.

Nell'atto quarto la benedizione dei pugnali, la congiura e il duetto fra Valentina e Raul sono fra quanto ha di più

stupefaciente, per potenza psicologica, il teatro melodrammatico moderno, ben inteso nel campo del dramma umano, e perciò indipendentemente dalle concezioni di Wagner.

Nell'ultimo atto, la *benedizione*, l'abjura di Valentina, la scena finale, in cui le vittime del fanatismo gettano in faccia ai persecutori le maschie note del corale Luterano, sono bellezze assolutamente imponenti.

Se, scrivendo il *Roberto,* Meyerbeer si era immerso quando nelle brume e quando nell'azzurro dell'elemento fantastico medievale, se negli *Ugonotti* si ispirò alle controversie religiose che agitavano i suoi contemporanei, trasportandole all'epoca della Riforma, l'idea del *Profeta* (un altro dei suoi grandioši lavori) gli sorse in pensiero sotto l'influsso delle idee socialiste dominanti sulla fine del regno di Luigi Filippo. Fu l'indomani delle giornate di febbraio, in mezzo alla rivoluzione, che apparve il *Profeta,* colle sue bande di anabattisti predicanti il comunismo al popolo, ed offrente il quadro miserando delle rivoluzioni sociali del secolo decimosesto.

In questo lavoro Meyerbeer dimostra l'indipendenza del proprio genio, e imprime alla grand'opera una nuova forma. Nel *Profeta,* le cavatine e le arie del *Roberto* e degli *Ugonotti* cedono il campo a una forma più vera: all'*arioso,* e, meno rari momenti, nei quali l'autore non sa interamente smettere l'antico abito, i personaggi parlano con la spontaneità del sentimento, mentre il maestro, anzichè farsi schiavo della nota musicale, obbliga questa a servire alla sovranità del pensiero.

Innanzi al *Profeta* si è trasportati in un ambiente ideale così grande che la nostr'anima sembra acquistare nuove forze, ringagliardirsi, elevarsi sopra sè stessa e immedesimarsi nello spirito fatato del sommo compositore. Qui, sulla scena splende l'ideale della umanità, e una umanità titanica della quale la nostra non è, staremmo per dire, che una riproduzione lilipuziana e talvolta parodiaca.

Ciò che poi non si cessa d'ammirare nel *Profeta* è

il sentimento di unità che domina l'intera opera: sotto quest'ordine di idee, la smagliante opera di Meyerbeer vince il *Roberto*, gli *Ugonotti* e l'*Africana*.

Non ultimo dei titoli d'onore e di gloria di questo maestro è l'aver arricchito il repertorio dell'opera comica di quel gioiello idilliaco che è la *Dinorah*, la *Sonnambula* di questi ultimi tempi.

All'opposto di questo grande, il musicista magiaro Carlo Goldmark (Keszthely, Ungheria, 1832) è meno sollecito di Meyerbeer per quanto riguarda la ricerca dei così detti " *effetti* „; i suoi *effetti* nascono in sè stessi tanto nella melodia quanto nell'armonia, nel canto e nello strumentale: i motivi hanno pure in sè stessi il germe del loro sviluppo fraseologico e del loro rivestimento orchestrale; le gradazioni ideologiche, così artisticamente preparate, dello spartito derivano dalla necessità di sviluppare un motivo posto a base del pezzo. Quest'arte è splendida nell'ingresso della Regina di Saba in Gerusalemme, nella scena dell'ufficio divino, nell'esorcismo, nello svelarsi del Santissimo e nell'Anatema.

Al compositore ungherese si fa merito di essere uno dei fautori del colorito locale; ma in questo genere l'arte sua non consiste nell'incastonare in un lavoro motivi esotici, eseguiti sopra strumenti esotici pur essi: questo realismo non avrebbe la sanzione dell'esteta illuminato. Egli invece ha saputo immedesimarsi nell'ambiente, assimilarsi l'indole delle cantilene della regione in cui si svolge l'azione, decomporne gli elementi nel proprio spirito, quegli elementi passati di eredità in eredità fra gli orientali, elementi caratterizzati da speciali intervalli (come nel *Trio* della marcia d'entrata, coll'intervallo di *seconda eccedente*), e creare una musica che è tutta sua. Goldmarck non ritrae l'oriente — molle ed appassionato, dolce ed impetuoso — in modo materiale, ma ideale. E questa pittura è, nella sua orchestra, la più colorita, attraente ed espressiva che siasi avuta innanzi a Wagner. Non vi hanno però *Leitmotive:* la frase d'amore della seduttrice regina e dello sventurato Assad non è che un *motivo dominante*. La scena del

Santissimo non è superata che da quella dell'*Agape sacra* del *Parsifal* di Wagner; in quella finale del *simun*, l'oriente infuocato e mortale è reso al vero.

Il libretto è di uno dei più illustri poeti contemporanei tedeschi: Mosenthal.

Il *Merlino* è pure un colossale lavoro del poderoso maestro, che non isdegnò mostrare pure un nuovo carattere della sua mente di poeta dei suoni nella graziosa partizione il *Grillo del focolare,* ispirata a Diksen.

Benchè grande artista, il Goldmarck non ebbe il pensiero di dotare la sua patria di un'opera nazionale: egli procedè allato agli eclettici e riguardò l'arte come figlia dell'universo ed aspirante all'infinito. Cercarono invece di localizzare il dramma musicale alcuni altri compositori di diverse regioni d'Europa: rammentiamo pel primo Stanislao Moniuszko, di Varsavia (1819-1872), autore di quindici opere, fra le quali l'*Halka* occupa il posto d'onore; sono poi da menzionare l'*Ideale, Javnuta, Rokistschana,* il *Palazzo degli spettri, Beata*, ecc. Il soggetto di *Halka* (1858) è tratto dalla storia della Boemia. Viene poscia lo tzeco Federico Smètana (1824-1884), compositore essenzialmente nazionale. Scrisse parecchie opere in lingua boema; la sua *Sposa venduta* ebbe ospitalità pur sulle scene dei teatri austriaci, ed è forse quella che porta il primato sulle altre dello stesso compositore. Vi si alterna il comico in ritmi briosi e il patetico in canti *spianati* e perfettamente scritti per la voce umana. Sono da rammentare alcuni altri spartiti di questo maestro quali i *Brandeburghesi in Boemia, Dalibor*, le *Due vedove* e il *Bacio.* Nella musica strumentale, lo Smetana mostrasi un appassionato fautore della scuola di Berlioz, di Listz e di Wagner.

Queste tendenze verso uno stile musicale nazionale, nel campo della musica scenica, si riscontrano pure in altri popoli slavi, fra cui i russi, ma di questi dovremo occuparci in apposito capitolo, poichè grandissima è la importanza estetica della loro arte.

Benchè dotate di un ricco patrimonio di canzoni popolari, l'Inghilterra e la famiglia erso-cimbrica (Irlanda,

montagne della Scozia, paesi di Galles e Bassa Bretagna) non hanno un teatro musicale ispirato alle leggende, ai canti ed ai diversi altri elementi etnografici di quelle contrade settentrionali; soltanto di recente ebbesi qualche raro tentativo di opera locale. Il prezioso manoscritto *Musica neu beroriaeth*, trascritto in parte sotto il regno di Carlo I dal bardo Roberto ab Huw dall'originale di Willam Pemlyn, arpista dei tempi di Enrico VIII, non ha eccitata l'erudita curiosità degli artisti del Regno Unito: è rimasto per essi lettera morta sino ad E. David, che lo trascrisse novellamente ai nostri giorni, rivolgendo le sue cure altresì ad altri canti gaelici e delle Cambrie denominati *pennillion* (poemetti dialogati). Questi *pennillion*, fra altre particolarità, hanno quella del ritmo acefalo, perchè i cantori possano afferrare il *tono* in mezzo ai bizzarri improvvisi degli arpisti.

Trascorso da molto il periodo del grande Purcell (1), bisogna giungere sino a Michele Guglielmo Balfe (1808-1870) innanzi di incontrarsi in un compositore di reale valore, esteticamente riguardato, nella palestra melodrammatica. La fama di Balfe è raccomandata sopratutto

(1) In altra parte del nostro lavoro toccammo brevemente intorno ad Enrico Purcell (1658-1695), ma è questa una individualità così spiccata, così simpatica ed originale che non vogliamo tralasciare di ricordarla qui con qualche maggior particolare. Il suo sapere lo attinse in larga parte dai compositori italiani e in ispecie da Carissimi e dagli scrittori di musica strumentale del suo tempo, come egli stesso lo dichiara candidamente nella prefazione alle *Dodici Sonate a tre parti* (1683). Ha le opere *Didone ed Enea* (1680), cantata da cima a fondo, *Diocleziano* e *Re Arturo* — queste ultime due con dialoghi parlati, — dimenticate all'apparire di Haendel.

La *Didone* è — pel suo tempo — un capolavoro d'espressione. Giusta la tradizione italiana d'allora, le arie (però senza *Da Capo*) sono sul *continuus ostinato*; varia però la melodia non la parte fondamentale dell'accompagnamento. I cori quali ad *imitazioni*, e bellissimi, quali semplici a nota contro nota, quali nella forma dello *scherzo* (All. vivace $\frac{3}{8}$). Un duetto è a canone. L'aria finale (morte di Didone) e il coro di chiusa sono di una bellezza che sfida il tempo. Quanta verità di sentimento nell'aria, preceduta da recitativi! I pezzi strumentali sono assai geniali: l'*ouverture* ha due tempi, il primo un *Adagio* (in minore), il secondo un *Allegro* (in maggiore): espressivo e romantico il primo preludio, il secondo ha il fare, l'andamento dello *scherzo*. Tutta l'opera è lavoro da studiarsi.

alla sua *Zingara,* scritta sotto l'influenza dell'arte rossiniana (1).

Di recente, Arturo Sullivan, coll'*Ivanhoe,* Alessandro Makenzie, con la *Colomba* (soggetto di Merimée) e col *Trubadur,* Federico Himen Cowen, coll'*Harold,* Carlo Hubert, Hastings, Parry e Carlo Villiers Stanford, quest'ultimo col *Profeta velato* e lo *Shamus O' Brien* (di soggetto irlandese e popolare), comprovarono le attitudini dell'Inghilterra per la composizione teatrale.

Strano a dirsi, il lavoro che più rese popolare il Sullivan è un'operetta dal titolo il *Mikado.* Il suo *Ivanhoe,* al contrario, non varcò la Manica.

In generale, questi compositori si trovano più a loro agio nella musica strumentale.

La Spagna, dopo il suo splendido periodo di gloria nella musica da chiesa, cessa di levare il volo nelle regioni dell' ideale estetico dell' arte. Volgendo uno sguardo al suo passato, può riconoscersi una traccia embrionaria di opera nell'egloga pastorale la *Selva sin amor,* che risale al 1629 o al 1630 *cosa nueva en España* (Lope). Gli strumenti non erano veduti (*los instrumentos occupaban la primera parte del theatro sin ser visto*): particolare codesto non senza importanza, se si ponga mente alle moderne riforme dell'opera in musica.

Per vero, si vorrebbe trovare in Ispagna saggi d'opera molto anteriormente a questa data, riferita dal Vander Streeten, e così far risalire a Giovanni del Encina (1468-1534), insieme alla fondazione del teatro spagnuolo, una sorta di opera comica. A lui sono dovute poesie liriche, egloghe dialogate (specie di pastorali in azione), degli *autos,* delle farse e degli intermedi. In alcuni suoi lavori, i personaggi cantano brani strofici e si uniscono in fine in coro. Nel *Cancionero* di Barbieri vi sono degli *specimen* di questa musica

(1) La scozzese Hamish Mac Cunn, un'emula della francese Holmès, richiamò l'attenzione del pubblico inglese con la *Geanie Deans* (tolta dal *Core del Midlothian* di Walter Scott) e con *Diarmid,* di soggetto leggendario scozzese.

arcaica di Giovanni del Encina, musica che non va priva di grazia e non senza merito: inoltre essa manifesta un carattere prettamente spagnuolo.

È ozioso osservare che non vi si deve ricercare lo stile della musica drammatica, poichè questo non apparve che sulla fine del secolo XVI e in Italia.

Le pastorali di Giovanni del Encina dovevano somigliare agli *jeux* del trovatore Adam de la Hale, più antico del poeta e musicista spagnuolo di due secoli e mezzo. Come sappiamo, le pastorali del trovatore artesiano erano commediole villereccie, in parte parlate e in parte cantate, appunto come le pastorali di Giovanni dell'Encina.

Numerosi furono i musicisti della penisola Iberica che seppero segnalarsi nella musica teatrale, fra i quali Martini lo Spagnuolo, Carnicer, il Perez; uno di essi, Domingo Terradellas, educato — come i suoi connazionali più celebri — alla scuola di Napoli, fu allievo di Durante e fece la sua carriera in Italia. Ebbe il merito di richiamare su di sè l'attenzione del pubblico ai tempi medesimi in cui erano celebrati i nomi di Hasse, De Majo Jommelli, Latilla e di tanti altri geniali e fecondi compositori del secolo XVIII.

Ai nostri giorni, fa parlare di sè, fra i suoi connazionali spagnuoli, Tommaso Breton, che negli *Amanti di Teruel*, nella *Dolores* e nel *Garin* trattò argomenti del paese, nella lingua nazionale e valendosi pure di motivi popolari; ma nello svolgere i suoi drammi musicali egli si attenne allo stile eclettico, dimostrando così di comprendere l'arte non in senso locale, bensì universale.

Ma nella patria di Morales, di Vittoria, di Guerrero vi fu chi raccolse il principio enunciato nel secolo scorso da Eximeno, ed espresso nelle seguenti parole: " Ogni paese dovrà stabilire il suo sistema musicale sulla base del canto popolare nazionale „.

Filippo Pedrell — musicologo e musicografo di grande vaglia — volle provarsi di dare alla Spagna un'arte sua propria nel campo del melodramma con l'opera in tre atti dal titolo i *Pirenei*.

Nel lavoro del Pedrell, forse l'elemento eruditivo prevale sull'ideale e l'arte sulla ispirazione.

Il soggetto è tolto dal poema omonimo di Victor Balaguer.

Vi si trovano schierati tutti gli elementi del vecchio melodramma, risultando una serie di quadri invero svariata, ma non un'azione rigorosamente unitaria.

Il sentimento dominante è il patriottismo.

Siamo in pieno medioevo, in un'epoca eroica. L'imaginazione è colpita dal passaggio dal naturale al soprannaturale, e ci troviamo tra una canzone e una ballata, tra morti veri e morti finti, in mezzo alle corti d'amore ed agli accampamenti militari, alle processioni ed alle battaglie, alle preghiere ed alle maledizioni: chiostri, frati, trovatori, giullari, evocazioni di estinti e via via: codesti gli elementi dell'opera.

Il canto popolare cui attinse il Pedrell è il castigliano: il fondo del suo lavoro è la tradizione parimenti popolare, congiunta a quella artistica di Spagna. Gli è così che accanto alla omofonia antica della canzone risuona la polifonia vocale, dopo una melopea mozarabica un falso bordone, una salmodia: alla tonalità della musica moderna s'alterna la tonalità greco-latina, quando non s'incontri un *namaz* od una canzone araba caratterizzata dal *triemitonium* orientale.

L'elemento musicale arabo-spagnuolo si riscontra in ispecie nella *ballata* e nella *Orientale* di Raggio di Luna, — la giullaressa, — e la tonalità greco-latina informa la musica dei *Giuochi*. In questi pezzi si rileva la cultura, il magistero tecnico e il raro buon gusto dell'autore, sempre elegante nelle combinazioni armoniche e ingegnoso; nè era agevole armonizzare motivi sul fare di quello della *morte* di *Giovanna:*

Il mio a - mor se n'è an -

da - - to co - las - sù . . . .

nel - la mon - ta - - gna

ecc.

Ma dove si riconoscono nel Pedrell gli attributi del musicista insigne è sopratutto nei sopradetti *Giuochi:* qui il compositore si mette in prima linea con gli autori di musica strumentale di genere così detto pittoresco.

Quando il Pedrell, trascinato dalla corrente del dramma, non ha a colorire la parte ornamentale del suo lavoro, egli allora rinuncia di buon grado ai *modi* antichi, e si attiene allo stile della musica degli eclettici, e cioè della grande scuola classica, poichè l' elemento passionale, ossia l'esplicazione sensibile dei fenomeni della psiche umana a mezzo dei suoni, non può essere che una nel suo organismo ritmico-tonale e comune a tutta l'umanità.

La tecnica del Pedrell, che è varia, non esclude il processo dei *Leitmotive* Wagneriano.

Questo compositore spinse la passione eruditiva ed imitativa persino a riprodurre, o a parodiare (si accetti qui il vocabolo in senso buono) pagine intere dei suoi connazionali, e cioè di un Gines, del Perez, del Gomez e di altri.

Se al grandioso lavoro manca il divino soffio del genio, non va per questo meno lodato l'autore, ch' ebbe

l'intendimento nobilissimo di fare per la Spagna ciò che Glinka fece per la Russia e Wagner per la Germania.

La generosa audacia possa avere imitatori anche negli altri paesi!

Innanzi di abbandonare l'argomento che forma oggetto di questo paragrafo, argomento che dimostra quale e quanta diffusione ebbe l'opera in musica e quali e quanti grandi musicisti sacrificarono sulla sua ara nei paesi dell'Europa occidentale, vogliamo ricordare i nomi di Humperdinck e di Denna: il primo resosi popolare in Germania con l'opera *Hensél et Gretel,* — partizione che ha per base essenziale il *Lied* tedesco, trattato a *Leitmotiv,* — armonizzata e strumentata con arte somma, il secondo rappresentante l'opera nazionale nei paesi scandinavi.

---

## § XXVI

## L'OPERA IN RUSSIA – ORIGINE E PROGRESSO.

Le tradizioni e i canti popolari osteggiati dal Cristianesimo. — Introduzione del canto greco-bizantino. — Pietro I°. — Prime traccie di un'arte nazionale. — Gli *Ukasi* a favore della musica. — Fondazione di scuole d'arte e di musica. — Predilezione per l'arte straniera e sprezzo per la nazionale. — Le *Dumi*. — Anna Ioànnovna. — Le prime compagnie di canto e di opera italiana in Russia. — Francesco Araja. — Epoca di Caterina II<sup>a</sup>. — Passione dei russi per l'arte italiana. — I cantori favoriti di Caterina. — Moltiplicazione dei teatri d'opera a Pietroburgo. — I canti ukraïniani e Rosumovsky. — Opere celebri del tempo. — Araja e il *Folklore* nell'opera russa. — L'opera naturalista allato alla mitologica. — La scuola di Volkov. — Compositori russi di scuola italiana. — Galuppi. — Traetta. — Paisiello e la commedia musicale. — Sarti e il *color locale*. — Cimarosa. — Martini lo Spagnuolo. — Sorgere di un' opera nazionale. — Estetica del Dersàvin. — Sue idee affini alle Wagneriane. — Decadenza dei tempi di Paolo I°. — Caterino Cavos. — Boieldieu. — La Rinascenza. — Michele Glinka e le sue opere. — *Ruslan e Ludmila*. — I successori di Glinka. — Borodin. — Gli eclettici: Rubinstein e Tschaikowsky. — Il *Demonio*. — La *Dama di Picche*. — La nuova scuola russa. — Rimsky-Korsakov.

Ultima a crearsi una sua propria scuola musicale melodrammatica fu la più vasta delle regioni dell' antico continente, la Russia; ma in breve volgere di tempo essa fece giganteschi progressi e al punto da iniziare una nuova fase dell'arte dei suoni. L' ultima venuta, sembra oggi predominare nella gara europea per la conquista del bello nella sua forma più ideale.

Quando fiorivano i Palestrina, i Lassus, i Després, i Gibbons, i Vittoria, nelle terre latine e tedesche, la grande propaggine slava trovavasi ancora in condizioni di civiltà assolutamente rudimentali.

Imposto il cristianesimo in Russia (nel 988), si rinnovò lo stesso fatto già avvenuto nella città dei Papi, e cioè tutto quanto nelle lettere, nelle arti, nei costumi, negli usi non era cònsono ai principî della nuova chiesa, veniva combattuto, inibito, distrutto. Persino i canti del popolo, questi depositarî delle tradizioni delle stirpi e del sentimento umano, furono soffocati dalla violenza dell'autocrazia religiosa: nell'occidente cancellati dalla divulgazione del canto latino, nei paesi slavi schiacciati dal canto della chiesa di Bizanzio. Fu così che la musica e la poesia, perfettamente ritmiche e *misurate* nel canto del popolo, divennero antiritmiche sotto l'influenza del canto religioso Romano e di quello Bizantino, aventi comuni origini in oriente, nella Palestina e nella Siria, e non diversi dalla recitazione liturgica dei sacri Veda dell'India. La Russia rimase stazionaria nel *bizantismo* sino a Pietro il Grande che, visitate le contrade d'Europa non dipendenti dal suo scettro, impose al suo popolo gli instituti della civiltà, le arti, le scienze e la musica, quest'ultima da lui considerata un potente mezzo di educazione. È ai tempi di questo imperatore che ai *misteri*, — tradotti dal polacco, — con musica, succedono e prendono voga gli *intermezzi* e le piccole produzioni liriche giocose: sono i primi tentativi di un'arte nazionale. Fra i diversi saggi teatrali di allora si può ricordare la *Lode alle scienze*, produzione eseguita pubblicamente, con canto ed accompagnamento d'organo, alla presenza dello Czar.

Sotto il regno di Pietro I, la Russia rinasce a novella vita e si abbandona ad una vera orgia di piaceri.

Uditi alla Corte della margravia di Annover, Sofia Carlotta, i cantanti italiani allora più celebri, lo Czar ne rimase entusiasta, e giudicando, come si è detto, il teatro e la musica quali mezzi di incivilimento, volle instituirli nel suo impero con ispeciali " *ukasi* „ (decreti), come si trattasse di cose di Stato. Le arti più gentili — e prima fra queste la musica — erano imposte a viva forza, non altrimenti che s'imponeva, in quei tempi, ai cittadini l'esercizio d'un'arte manuale, sottoponendo

i riottosi persino a pene corporali! Nè andavano esenti da castigo neppure i *bojari* (grandi signori).

Il teatro di prosa, alla Corte di Russia, già esistente sotto la czarina Sofia, che vi recitava e componeva ella stessa commedie sui modelli francesi (scuola di Molière), accoglie la musica europea, portatavi dagli ambasciatori delle varie nazioni, e così comincia a formarsi il gusto musicale dei moscoviti. Non andò a lungo che ogni grande signore russo volle avere una sua propria orchestra, composta, di solito, pressochè interamente di strumentisti polacchi. Tra i melomani mecenati del tempo sono da menzionare Menscikov, Golovkin, Musin-Pusckin, Golitzin, la bella principessa Tscerkasskaia ed il metropolita Theophano.

A Pietro il Grande — coadiuvato da Giovanni Splavsky, violinista — è dovuta la fondazione, nell'impero, di scuole d'arte teatrale e di musica: il primo teatro d'opera sorse à Mosca nel 1702. Gli impresarî erano tenuti a far insegnare la musica dai loro scritturati a giovani scelti a caso fra gli scrivani di Corte e dei reggimenti. L'istruzione forzata! È facile imaginare quali potevano essere i risultati di tale sistema.

Salivano le scene nei teatri di Corte, accanto agli artisti di professione, le figlie dello Czar e le damigelle d'onore. In ciò nulla di strano per chi ricordi i *ballets* della Corte di Luigi XIV e le feste di Schoenbrunn a Vienna.

La storia della musica in Russia, ai tempi del grande monarca, si compendia però da un lato nella servile imitazione e in uno smodato feticismo per tutto ciò che proveniva dal di fuori, e dall'altro nella trascuranza e nello sprezzo sistematico per le tradizioni del paese e per quei tesori d'inspirazione che sono le canzoni popolari, qualificate, insensatamente, dai *progressisti* d'allora come cosa indegna e vile al pari dello stesso popolo!!! — La reazione non doveva venire che tardi.

Vi fu un tempo in cui, nelle sfere signorili, l'*esoticismo* giunse ad uno stato così acuto, che non si parlavano se non lingue forestiere, rinunciando alla propria, e si arrossiva quasi del nome di russo!

Appartiene all'epoca di Pietro I la pubblicazione dei testi di canto sacro detti *Irmolai* (da *Irmos*), pubblicazione imposta dal bisogno di arrestare la decadenza della musica sacra nell'impero. I corpi corali chiesastici prestavano l'opera loro, oltrechè nei riti religiosi, nei concerti, nei *misteri*, nelle mascherate e nelle rappresentazioni drammatiche, interpolate di musica. È il tempo in cui a Corte cantavano i banduristi (liutisti) cosacchi le loro *dumi* (saghe, tradizioni poetiche) d'indole guerresca, così vive e imaginose.

Morto Pietro I, il suo edificio civile crollò: i conservatori reagirono, ma Caterina I, l'imperatrice vedova, spiegò tutta la sua energia perchè l'opera del consorte non andasse perduta.

L'amore pei piaceri e per la musica si mantennero vivi, e sotto il governo di Pietro II vennero in voga i grandi concerti strumentali. Con Anna Ioannovna, nipote di Pietro il grande, imperatrice dal 1730 al 1740, la magnificenza e il lusso della Corte di Pietroburgo toccano *il non plus ultra*.

Di un primo saggio d'opera italiana la Russia andò debitrice ad Augusto III, re di Polonia, che, in occasione dell'avvenimento al trono di Anna, fece dono alla imperatrice di una compagnia d'artisti melodrammatici, la quale eseguiva degli intermedî, specialmente di genere giocoso.

A sua volta, la Corte russa chiama dall'Italia, nel 1735, una numerosa compagnia d'opera. Hübner, famoso direttore d'orchestra, condusse da Venezia le sorelle D'Avoglio, il celebre violinista e compositore Giovanni Madonis, e, fra altri artisti secondarî, quel Pietro Mira, denominato Pedrillo, divenuto poi buffone alla Corte dell'imperatrice Anna, e mandato più tardi in Italia a *reclutare* i cantanti più rinomati d'allora, tra cui Moriggi, Vulcani, Germano, Costantini, la affascinante Rosina Bon e una tale Isabella, menzionata dagli storici con iperbolici epiteti d'onore.

E coi cantanti, Pedrillo *reclutò* pure suonatori, ballerini, scenografi, macchinisti, ecc., ecc.

Questa compagnia si produsse con l'opera *Albiasare,* del napolitano Francesco Araja, alla quale, dopo un anno, seguì la *Semiramide,* o il *Finto Nino,* dello stesso compositore.

L'*Albiasare* aveva proporzioni mastodontiche: oltre la compagnia di canto per le parti protagonistiche, vi prendevano parte i cori e l'orchestra della cappella di Corte, e quattro bande militari. Il fragore non mancava, e il successo era così assicurato!

In Araja, la Russia onora l'antesignano della propria opera nazionale. Fra le di lui opere che ebbero maggior successo sono da ricordare *Scipione*, *Arsace* e *Seleuco,* composte sopra libretti del fiorentino Bonaci; questi libretti erano pubblicati, oltreche in italiano, in russo, in francese e in tedesco, poichè al servizio della Russia si contavano numerosi ufficiali, impiegati ed artisti di varie nazioni.

Con Elisabetta si sale sempre più lo scalèo della vita voluttuaria: i concerti e i balli non sono più esclusivamente pei cortigiani, ma anche per tutti coloro che possono pagare il biglietto d'ingresso ai teatri. L'opera italiana è portata a cielo, la tedesca invece non incontra nel gusto del pubblico della capitale; la francese vi si introdusse più tardi.

L'italianomania dominante proveniva dall'amore esagerato della Czarina per la nostra musica e pei nostri cantanti. Elisabetta, cagionevole di salute, verso la fine del suo regno conduceva vita ritirata: fu il canto di un tenore italiano, — il Compagni, — che sollevò lo spirito dell'imperatrice e lo ricreava: il Compagni aveva libero accesso alla Corte ed era fatto oggetto — non altrimenti del Farinelli (Carlo Broschi) alla Corte di Spagna — dei più alti onori. E più fortunato ancora presso la Czarina fu un contadino cosacco, dotato di bellissima voce, Alessio Rosumovsky, che cantando le famose *dumi* ukraïniane diventò, nel 1741, maresciallo di campo e conte del sacro romano impero!

Fu per la incoronazione di Elisabetta che venne, con maraviglioso splendore di apparato scenico, allestita,

sulle scene del nuovo teatro di Mosca, la *Clemenza di Tito,* del Metastasio, con musica di Hasse.

Assai più che l'opera seria, era però gradita la giocosa, e tanto più se un po' licenziosa, i francesi direbbero *grivoise.*

I teatri privati, divenuti di moda, si moltiplicano poi a Pietroburgo, dove i grandi signori raccolgono il fior fiore degli artisti di musica del tempo: il teatro del conte Jagusinsky era famoso fra tutti.

Rosumovsky intanto aveva fatto gustare e messo alla moda nella più elevata società russa i poetici canti della Ukraïna, e, ad assecondare il nascente gusto per quella musica, il maestro Madonis compose, su motivi russi-ukraïniani, delle specie di sonate in *tre tempi: Allegro, Andante* e *Presto;* non mancarono subito gli imitatori. Tra le rappresentazioni del tempo sono da rammentare: *La rosa senza spine* (1743) e il *Prode ed audace gigante Sila Bober,* parte parlate e parte cantate.

L'Araja, che fu per quasi 30 anni maestro alla Corte di Russia, dal canto suo cercò anch'esso, in mezzo a lavori prettamente italiani, di portare il *Folklore* indigeno sulle scene dell'opera.

Pure ai tempi di Elisabetta, appare l'opera di usi e costumi popolari, e cioè naturalista, o realista che dir si voglia, la quale faceva contrasto con l'opera a soggetti mitologici, come *Cefalo* e *Procri* del poeta Sumarokov, posta in musica dall'Araja (1756). Uno di siffatti lavori si intitola *Taniusca (Tatiana)* o *L'incontro felice,* libretto di Dimitrevsky, musica di Volkov, russo, cantante e compositore.

Lo stesso Volkov è il fondatore di una scuola che conta nomi di vaglia, quali il Fomin (autore delle opere: *Aniuta,* libretto di Popov, *Fedul e i suoi figli, Ivan Czarevitsc, Sbitenscik, Rosina e Lubim,* il *Buon soldato,* composte su libretti della imperatrice Caterina II, di Dimitrevsky, Ciulkov, Sokolov, per non dire di altri parecchi.

Fra i compositori russi d'allora appartiene alla scuola italiana quel Matinsky, che, dapprima schiavo, fu poscia mandato a studiare in Italia, dove non solo si perfezionò

nella musica, ma imparò pure matematica, diverse lingue, poesia, critica, ecc.; egli scriveva da sè i libretti per le proprie opere, tra le quali citiamo le *Metamorfosi, Gostiny dvor* (o il Bazar), la *Buona Figliuola, Plenira e Zelim,* ecc. Pure il principe Gorciakov scrisse libretti e musica di parecchie opere; altri compositori di quel tempo sono: Pasckevič, Titov, Brix (quest'ultimo compose la musica dell'opera *Fevei* su libretto di Caterina II), Bortniansky (allievo del Galuppi a Venezia) e il Beresovsky (1), che studiò a Bologna col Padre Martini.

Fra i cantanti di quel tempo, il Saletti era detto il *divino,* gli altri erano la Todi, il Marchesi, la Gabrielli, e tutti venivano coperti d'onori e d'oro!

La quaresima dedicavasi alla musica strumentale, ai concerti e agli oratorî di Telemann, di Graun e di altri.

Successero ad Araja ed a Volkov, Raupach e Manfredini, e l'opera nel grande impero andava sempre più mettendo radici, anche pel fatto che essa era patrocinata da chi presiedeva al governo del paese. Il poeta Sumarokov e il maestro Raupach scrivono un *Alceste* rimasta memorabile pel suo successo singolarmente clamoroso.

Caterina II pensava — con Shakespeare — che *il popolo che canta e balla non pensa alle male azioni;* tal principio essa lo adottò per la sua politica. In tal modo si spiega il perchè le arti rappresentative trovarono in Russia così largo favore. La grande czarina volle alla sua Corte i compositori più famosi del tempo: fra questi campeggiava il Galuppi, detto il Burnanello dal nome della sua isola natale. Il Galuppi godè vive simpatie artistiche: la sua *Didone* commosse come poche altre opere. Terminata la rappresentazione di questo melodramma, l'imperatrice

(1) Il Beresovsky, come il Bortniansky (del quale parlammo nella musica sacra in Russia), fu il riorganizzatore del canto russo chiesastico e il primo a introdurre nella *irmologia* greco-russa lo stile musicale italiano del secolo scorso e la musica sinfonica. L'invidia mossagli dagli altri compositori, gli troncò il cammino, ed egli, datosi dapprima al bere, finì poi col togliersi miseramente la vita.

fece tenere al fortunato compositore un cospicuo dono, facendogli dire che quello era un ricordo a lui destinato dalla infelice cartaginese poco prima di morire in mezzo alla reggia in fiamme!

E dopo il Galuppi venne chiamato Traetta (1768), che compose per Pietroburgo, in sette anni di non interrotto soggiorno, sette melodrammi e parecchie cantate. Fra i titoli delle opere dettate da Traetta per la Russia ricordiamo l'*Isola disabitata* (1769), l'*Olimpiade* (1770) e l'*Antigone* (1772). Non va qui tralasciato di aggiungere che il maestro bitontino concepì la musica da teatro secondo lo stesso ordine di idee avuto da Gluck alcuni anni più tardi. Il Traetta sentì il patetico come pochi altri compositori. Ma dei caratteri della musica di questo maestro dicemmo a suo luogo, qui solo si veda quali ingegni si facevano divulgatori degli ideali del bello nella grande nazione che si estende dalle calde balze della Crimea ai ghiacci del mare artico, una nazione così bramosa d'arte e di civiltà.

Nel 1776, a Pietroburgo troviamo Giovanni Paisiello, invitato ed accolto con entusiasmo da Caterina II. Vi passò nove anni e vi compose: gli *Astrologhi immaginari*, la *Serva padrona, Nitteti, Lucinda ed Artemidoro, Achille in Sciro, Alcide al Bivio, Demetrio, Il Matrimonio inaspettato, La Bottega del caffè, Il Giuocatore, La Finta amante* e quel gioiello che è il *Barbiere di Siviglia*. Il Paisiello illustrò sopratutto l'opera verista, la commedia musicale e l'idillio. *La Nina pazza per amore*, e il *Barbiere di Siviglia* sono quanto di più ammirabile ci ha lasciato questo fecondo maestro.

Fra coloro che rivelarono alla Russia il bello della musica eccelle pure il faentino Giuseppe Sarti, — allievo del P. Martini, — un compositore che, esordito non faustamente, col suo forte volere riuscì poi a conquistare un nome altamente stimato. Maestro alla Corte di Dresda ai tempi di Cristiano VII, grande favoreggiatore della musica e amico al Sarti, questi venne sfrattato da quel paese dopo la catastrofe di Struensée e Brant; — brillò nella tripudiante Venezia coi suoi melodrammi seri e

giocosi; — applaudito in tutta Italia colle musiche scritte pei drammi del Metastasio, maestro di cappella al duomo di Milano, maestro al Cherubini, è finalmente chiamato da Caterina II a Pietroburgo (1784), dove prende il posto di Paisiello.

In quel *paradiso paludoso,* come Pietro il Grande chiamava la città da lui edificata, il Sarti rimaneggiò anzitutto una sua opera giovanile, gli *Amanti consolati,* poi scrisse la cantata *Giove, la Gloria e Marte* (con sparo di cannoni!) e l'opera *Rinaldo ed Armida.* Vittima di gelosie artistiche fra la Todi e Marchesi, lascia la capitale per Karckov, ma poscia Caterina lo invita a porre in musica un suo libretto, dandogli a collaboratori il Canobbio e Pasckevič: *Il principio del regno di Oleg.* È l'epopea guerresca della fondazione della potenza russa. Oleg, il grande capitano moscovita, domina intera la sua epoca, dall'879 al 913: è il Carlomagno del settentrione.

A far rivivere un'epoca remota, un popolo dai caratteri, usi e costumi tutti suoi, a trasportare l'uditore in un mondo avvolto nelle brume dei tempi che furono, e a rendere l'azione con la maggiore verità e realità possibili sulle scene dell'opera, il Sarti imaginò una nuova forma d'arte che l'estetica moderna suol classificare con la denominazione di *color locale.* Il Sarti incarnò la sua idea valendosi dei *modi greci* e attenendosi ad una forma d'armonia così semplice che non dovesse svisare di troppo il concetto del canto omofono degli antichi (1). Come vedremo in progresso di questi nostri

(1) Nell'*Oleg*, Sarti inserì un canto originale greco da lui trascritto dagli antichi caratteri a mezzo delle tavole d'Alipius. Rispetto all'effetto dell'antica musica, così si esprime il Sarti nei suoi *Schiarimenti sulla musica composta per Oleg:* « Se questa musica non produce su noi impressioni sì forti e sì vive come sui Greci nei loro tempi famosi, gli è ch'essi avevano un modo di ascoltarla ben diverso dal nostro: fra essi era il puro sentimento che agiva nell'ascoltare; fra noi non è che la sensazione passiva cagionata da quella incantatrice armonia simultanea, che, con la sua voluttà, in noi assopisce l'attività del sentimento; ciò che i Greci conoscevano e che essi non avrebbero voluto avere per non togliere l'energia della loro musica ». (G. Pasolini Zanelli, G. SARTI, Faenza, Conti).

studi, le idee del Sarti, circa il ristabilimento dell'antica tonalità, furono assai feconde per la musica nei paesi slavi.

In lingua russa il Sarti scrisse pure un' altra opera: *La Gloria del Nord* (1794).

Al maestro faentino seguì alla corte di Caterina il Cimarosa.

Domenico Cimarosa mise piede in Pietroburgo il primo dicembre 1787, e nei quattro anni che vi soggiornò non fece rappresentare che le opere la *Vergine del sole* e *Cleopatra;* — il miglior suo lavoro lo creò in Vienna, allorchè, lasciata la Russia, si restituiva in patria; quest'opera, che affida alla imortalità il nome del Cimarosa, è il *Matrimonio segreto* (1792), tipo della commedia musicale italiana dal carattere mite e dolce, tutta naturalezza e grazia vereconda. In Pietroburgo egli scrisse le cantate: *Atene edificata*, la *Felicità inaspettata* e la *Serenata non preveduta;* quest'ultima dedicata al principe Potemkin, il favorito della galante imperatrice.

Componendo per la Russia, il maestro d'Aversa — all'opposto di Paisiello — non modificò in alcun modo i proprî principî estetici; tutto al più può dirsi abbia accurato maggiormente l' armonia e la strumentazione.

Martini, lo Spagnuolo (Martin y Solar Vicente, nato nel 1754 in Valenza, morto nel 1810) pose in musica a Pietroburgo i *libretti* di Caterina II: *Il Prode Guerriero Acrideic'* e *Gore-bogatir* (una satira sul figlio di Caterina, il granduca Paolo).

Scrisse molte altre opere: *Ifigenia in Aulide* (1781), *Astartea, La Dora festeggiata, L'accorta cameriera, Ipermnestra, La caprara,* ossia *Bellezza ed onestà*, nel maggior numero rappresentate pure in Russia.

Era applaudito accanto a Mozart, a Paisiello, a Cimarosa, a Guglielmi ed agli altri grandi compositori in auge sulle scene russe.

Verso l'ultimo quarto del secolo XVIII si fecero i primi veri tentativi di opera nazionale; se non che dapprincipio non si trattava che di pure imitazioni italiane.

Il nascere e lo sviluppo dell' opera russa procedono

paralleli al nascere e allo sviluppo della commedia in prosa nazionale. Si muove guerra alla imitazione dei lavori drammatici francesi, ma la nobiltà grida contro l'invasione sulla scena di personaggi di bassa estrazione. Innanzi ad una rappresentazione, gli attori si presentavano al pubblico chiedendo venia se osavano comparire sotto le spoglie, non degli eleganti e profumati pastorelli d'Arcadia, ma di umili contadini del paese! Questo realismo era già anteriormente ammesso in Italia nella commedia dell'arte, nell'opera buffa e nella commedia musicale.

Nel nuovo stile d'opera russa destò gran fanatismo. *Il Mugnaio stregone*, posto in musica da Fomin, opera che tenne le scene per parecchi decenni. La critica però non volle attribuire il successo al nuovo elemento estetico attinto alle fonti popolari, ma bensì al solo pregio della forma letteraria dell'Ablesimov.

La commedia veniva in allora divisa in due specie: l'alta (o la grande), e la comica. La prima metteva in azione personaggi di nobile lignaggio, la seconda contadini, scrivani, mercanti ed operai, dei quali si deridevano gli usi e i costumi: è ciò che avveniva nei *misteri* dell'Europa occidentale al tempo della decadenza dei drammi jeratici, e cioè nei drammi detti, dai critici, semiliturgici.

Lo storico non può omettere di osservare queste coincidenze di fatti nel campo dell'arte, fatti che rispecchiano i costumi dei popoli, e i costumi nelle loro trasformazioni offrono fasi congeneri un po' dappertutto. Il riso e la satira venivano ricercati come un elemento di piacere estetico particolare così fra le antiche come fra le nuove evoluzioni dell'umano incivilimento.

Il teatro melodrammatico di quest'epoca ebbe il suo esteta in Deršàvin, autore di un *Trattato sulla poesia lirica* recante un capitolo sull'opera, o meglio, sull'opera d'allora. L'opera, secondo Deršàvin, avrebbe dovuto proporsi un fine politico: " In nessun modo si potrebbe meglio celebrare le potenti odi accompagnate dall'arpa, allo scopo di glorificare la immortale memoria

degli eroi della patria e dei buoni czar, quanto coll'opera e in teatro. Questa è la vera missione dell'opera „. Questo primo fine dell'arte melodrammatica l'autore lo chiama politico. Indi, nel senso artistico, Deršàvin definisce l'opera " il regno della poesia vivente „, enumera le sue bellezze esteriori, consistenti nella rappresentazione delle vittorie, delle feste, dei luoghi splendidi, dei naufragi di navigli, degli zeffiri che scendono dalle nubi circondando gli Dei, delle montagne, dei vulcani, delle belve feroci, ecc., ecc. „. Deršàvin conclude: " È proprio vero che durante lo spettacolo di una magnifica opera teatrale si è come trasportati in un dolce sogno! È obliata ogni amarezza della vita! Lo spettatore vede dinanzi a sè un mondo fatato, in cui l' occhio è colpito da abbagliante splendore di luce, l'udito d'armonia, l'intelletto di qualcosa d'ineffabile, e tutto questo prodigio conseguito per virtù dell'arte. Che cosa si può desiderare di più? chiede il Deršàvin.

Quanto allo scopo morale dell'opera, il poeta russo è d'avviso che nulla impedisca di chiamarlo utile al pari della tragedia; e, venendo ai soggetti, Deršàvin raccomanda la ricca raccolta delle leggende, delle favole e dei canzonieri slavi, abbondanti di argomenti pieni di attrattive le più svariatè.

" Il compositore di opere differisce dallo scrittore di tragedie pel fatto ch'egli può liberamente allontanarsi dalla via logica naturale, e, talvolta, può affatto negligerla, allettando lo spettatore con frequenti cambiamenti di scena, con la magnificenza dell'elemento maraviglioso, senza badare se ciò sia verosimile o no, logico od assurdo „.

Per vero, qui l'autore eccede, qualora egli creda romperla anche con la verosimiglianza d'ordine estetico, la quale deve sempre esistere anche negli argomenti più fantastici, trascendenti, così naturali che sovrannaturali, senza di che non avremmo quel vero cui aspirano l'artista, il filosofo, l'uomo.

Come appare dalle parole del Deršàvin, sotto un certo ordine di idee questo esteta intendeva l'opera in un modo

analogo a Wagner, che tanto predilige la leggenda, il simbolo, l'idealità e quel sistema d'arte che prese il nome di romantico, il cui regno è il *sublime*.

Difatti i soggetti più solenni del grande tedesco sono attinti alla saga scandinava, egli ci trasporta nell'Olimpo nordico tutte le volte che, lasciato questo in disparte, non ci conduce nel misticismo cristiano del *Lohengrin* e del *Parsifal*, o nella leggenda celtica degli amanti di Cornovaglia (del Tristano ed Isolda): simbolo eterno — quest'ultima — dell'amore che sfida il mondo e la morte stessa!

Ma ove si tratti non più della grande opera, ma dell'opera che si suole denominare comica, Deršàvin modifica i propri principi estetici: " Il compositore di opere comiche — egli scrive — deve invece scegliere i soggetti dai romanzi della vita borghese, e scherzare nobilmente più col pensiero che non con le parole „. È ciò che appunto troviamo in Wagner dei *Maestri cantori di Norimberga:* soggetto borghese, verista, un quadro di costumi e di verità storica; e qui trattasi appunto non di tragedia, non di leggenda, nè del fantastico, ma bensì di commedia e di scene della vita reale.

Deršàvin classifica le canzoni russe in tre categorie: *lente* e *melanconiche, più animate* e *ballabili,* e *mediane,* ossia di genere promiscuo. Su questo soggetto egli riconosce un'intima affinità e rassomiglianza tra la melodia popolare russa e la melodia greca antica.

Questa opinione era già stata emessa ancora prima che dal Deršàvin da Lvov (padre), profondo conoscitore dei canti popolari, un appassionato *folklorista* della fine del secolo scorso; egli la espresse nella prefazione alla raccolta di canzoni russe da lui data alle stampe (1).

(1) La musica popolare russa — nella sua essenza tonale e ritmica e nel suo carattere etnico ed etico — va studiata nel lavoro storico e filologico del Lvov: « Canzoni Russe », — con musica trascritta dal Pratsc (= Pràc) — (1790). Diderot, che proclama la musica la più potente di tutte le arti, e l'influenza sua incalcolabile al pari dell'amore, tornato a Parigi, dopo il suo viaggio in Russia, volle gli fossero mandate le raccolte delle canzoni di quel paese, che tanto gli erano piaciute.

La musica, che sotto Caterina II era l'arte dominante nelle grandi città dell'impero, ai tempi di Paolo I (1798) e di Maria sua consorte, perde terreno e popolarità e diventa esclusivamente l'arte dei nobili (1). Questo Czar abolì la musica quasi interamente nei reggimenti, proibì la lingua francese, e, sotto il suo regno, la censura tiranneggia il teatro, quel teatro su cui, pochi anni prima, egli era stato spiritosamente satirizzato dalla augusta autrice di libretti sua madre.

Fu sotto l'impero di Paolo I che brillò in Pietroburgo Caterino Cavos di Venezia (1775-1840), compositore celebre per la sua precocità (componeva già musica a soli 12 anni). I suoi primi lavori scritti in Russia furono: *Les trois bossus, L'intrigue dans les mines, Les trois sultanes,* rappresentati sulle scene dell'opera francese di Pietroburgo.

In quel tempo venne a sollevare grande entusiasmo nel pubblico pietroburghese la *Rusalka,* o *Lesta ondina del Dnieper,* di Kauer e Davidov, composta — in buona parte — di elementi musicali nazionali. Cavos fu colpito dal nuovo genere di musica, e volle mettersi sulla stessa via battuta dagli autori di quest'opera. I suoi primi lavori melodrammatici, con motivi russi, furono: *Il Principe invisibile,* il *Gigante Ilia (Ilia Bogatir),* Bilina (leggenda) nazionale, e *Ivan Susanin* (lo stesso soggetto della *Vita per lo Czar* di Glinka).

Italiano di nascita e di educazione artistica, Cavos in quei lavori non potè però rinunziare allo stile del nostro paese: accanto a melodie semplici, dolci e tenere della Russia, egli scioglieva canti rifioriti e di bravura nello stile italiano del tempo, e in auge dappertutto. Naturalmente, in tal modo i lavori mancavano del primo pregio: l'unità dello stile. Cavos — ad ogni modo —

(1) Nella capitale russa, fu stimato in modo speciale dalla imperatrice Maria Federovna, Alessio Prati, di Ferrara (1750-1788), che fece colà rivivere lo stile madrigalesco del Marenzio e del Principe di Venosa; scrisse gli oratori *Gioas re di Giuda* e *Giuseppe riconosciuto*, entrambi su poesia del Metastasio, e rappresentati come si sogliono le opere, cioè con apparato scenico.

contribuì grandemente a rendere ben accetta ai russi la loro musica popolare, e va considerato come un istmo che congiunge i maestri anteriori: Matinsky, Popov, Titov, Fomin, Kauer, Davidov e Bulan ai maestri nazionali precursori di Glinka: Verstovsky, Dütsc, Vielhorsky ed altri.

Egli compose non meno di trentasei opere originali e sei tradotte, senza poi contare molti *vaudevilles* e parecchie azioni coreografiche (balli grandi).

Con Caterino Cavos, Beresovsky e Bortniansky si ha l'inizio del secondo periodo dell'opera russa; il terzo periodo si intitola dal nome del grande Glinka, periodo tuttora in evoluzione.

Dopo il rigorismo pedantesco, rigido, di Paolo I, la Russia, sotto il regno di Alessandro I, si sentì rinascere e le arti ripresero di bel nuovo la via dei loro progressi. Non uno solo, ma cinque teatri sono dedicati all'opera: uno russo, uno italiano, uno francese, uno polacco ed uno tedesco.

I tempi Napoleonici non furono senza influenza sull'arte russa, e la Musa patriottica che faceva risuonare i suoi canti sulle rovine della Bastiglia ha un'eco nella terra degli Czar, dove vengono di moda i canti guerreschi e i concerti di musica eroica: inni di vittoria, cantate epiche, sinfonie guerresche.

Deghterev — un allievo di Sarti perfezionatosi in Italia — scrive e fa eseguire in questi concerti l'oratorio profano *La liberazione di Mosca,* ossia *Minin e Pozarski,* due eroi popolari della sovrumana difesa dell'antica capitale russa.

Il Deghterev era una grande promessa per l'arte musicale, ma la morte lo colse sul più bel fiore degli anni e delle speranze.

A dare sempre maggior incremento all'opera nazionale fu aperto, nel 1812, un nuovo teatro, ma il pubblico, più che l'arte propria, amava la esotica, talchè un bello spirito, il Rostopcin, ebbe a dire: " È costrutto il teatro, e sta bene, ma ora bisognerà acquistare due mila anime (così erano detti gli schiavi) perchè facciano da pubblico! ".

Difatti nella capitale dell' impero vediamo acclamati, ai tempi di Alessandro, i lavori di compositori di tutte le nazioni, in mezzo ai quali il gusto musicale doveva necessariamente affinarsi sempre più. Paisiello e Cimarosa non erano stati dimenticati, e accanto a questi brillano i nomi di Salieri, Mozart, Gluck, Piccinni, Cherubini, Rossini, Kreutzer, Sphor e quelli di tutti i maestri francesi da Monsigny a Rameau, a Grétry, a Boieldieu. In questo periodo i maestri francesi dominavano in Pietroburgo, in ispecie al teatro dell'Opera Comica: il Boieldieu, che soggiornò a lungo in quella capitale, vi godeva grande popolarità.

Francesco Adriano Boieldieu non contava che ventotto anni quando, nel 1803, si recava nella capitale russa. Egli non aveva ancora scritto a Parigi la *Dama Bianca*, il cui apparire fu salutato come un avvenimento nazionale, ma era già autore del *Califfo di Bagdad* e di quella geniale partizione che è *La mia zia Aurora*, per non dire poi dei primissimi saggi melodrammatici del maestro. Al teatro di Corte diè nove opere e, oltre i nuovi cori per l'*Atalia* di Racine, *Alina, regina di Golconda*, un modello di grazia e di eleganza di stile, e *Gianni di Parigi;* in quest' ultimo spartito sorride una gentile gaiezza, tutta propria a Boieldieu.

E in mezzo a questa geniale coorte di artisti splende, nella pompa della bellezza e del valore artistico, la Federova, — che i suoi maestri Paisiello e Cimarosa trovavano più sbrigativo chiamare Fedor, — colei che aprì al Glinka i segreti dell'arte del canto, quell'arte che nel grande maestro di Smolensk trionfa costantemente in tutta la sua purezza.

È con questo maestro, con Michele Ivanovič Glinka, nato a Novospasskoie, vicino a Selna (Smolensk) nel 1803 e morto a Berlino nel 1857, che la Russia si asside gloriosa fra le nazioni musicali d' Europa.

Nel 1830 egli venne in Italia per rimanervi quattro anni, studiando alla scuola dei nostri maestri, e in ispecie del Basily, — un rappresentante le tradizioni della grande Scuola Romana, — poi si perfezionò a Berlino col Dehn, insigne teorico.

L'esordire in teatro di Glinka, nel 1836, fu un inaudito trionfo: la *Vita per lo Czar,* ossia *Ivan Susanin,* annunziò al mondo un musicista profondo ed un grande compositore di musica teatrale.

Il soggetto, come si disse antecedentemente, era già stato trattato in forma d'opera, e in lingua russa, da Cavos, ma la musica di questi risentiva ancora troppo dello stile italiano. Nell'opera di Glinka invece — sebbene le forme italiane non sieno interamente abbandonate — è manifesto, in grado assai spiccato, il genio dell'arte nazionale della patria dell'autore: il contrasto fra l'elemento russo e il polacco è vigorosamente reso, le melodie popolari e quelle imaginate secondo il genere e il carattere dei canti slavi hanno un colorito così geniale che ogni russo sentì nell'opera di Glinka palpitare il proprio cuore e l'eco della propria anima.

Noi non abbiamo qui a rifare l'apologia di quest'opera, ma non vogliamo neppure tacere delle sue pagine capitali: la romanza di Vania, la scena nella cabana di Susanin, il quadro della foresta, quando l'eroe contadino si vòta alla morte per la salvezza del sovrano; — Glinka in questo punto dell'opera fece uso delle *misure* peonia (a cinque tempi) ed epitrita (a sette tempi); — da ultimo va menzionato l'ingresso dell'imperatore a Mosca, un pezzo di epica grandezza.

Il Cuì, parlando della *Vita per lo Czar,* riconosce come essa sia satura di nazionalità russa, e nota come Glinka non siasi tuttavia servito che di un limitatissimo numero di temi nazionali per imprimere alla sua musica il carattere russo: le idee musicali, Glinka non le cercò e non le attinse che in sè stesso. L'originalità della invenzione melodica è difatti il segno non fallace del genio.

Fu rimproverato a Glinka di non averla addirittura finita con le tradizioni dell'arte occidentale, ma niun rimprovero fu più ingiusto di questo. Come emanciparsi dall'Italia se la musica è arte storicamente italiana? L'arte musicale moderna non ha a suoi creatori Palestrina, Caccini, Peri, Monteverdi, Merulo, Frescobaldi, Cavalli,

Scarlatti, Pergolesi? D'altra parte, osservò acutamente il Pougin: " Non vi possono essere due grammatiche musicali e due misure per il sentimento delle proporzioni e delle forme „. — Se vi possono essere più stili non vi può essere, essenzialmente, che una sola musica.

*Ruslan e Ludmila* fu la seconda ed ultima opera del fondatore della scuola musicale russa. In questa partizione, rappresentata a Pietroburgo nel 1842, l'autore si emancipa sempre più dalle tradizioni stilistiche italiane e crea un nuovo capolavoro. Lo stesso autore del poema *Ruslan e Ludmila,* il grande poeta Pusckin, doveva trasformare la propria leggenda in poema drammatico per Glinka, ma la morte — avvenuta per una ferita riportata in duello nel 1837 — glie lo impedì. Altri si accinse alla trasformazione del poema in libretto, e, a dire il vero, non ne uscì un capolavoro drammatico. La musica di Glinka potè però trionfare dei lati deboli dell'azione.

*Ruslan e Ludmila* non ha solamente un valore storico, ma altresì estetico, — e un grande valore; — dobbiamo perciò qui studiarne l'essenza organica e ideale. Faremo precedere l'analisi alla sintesi: la prima, come quella che specifica i singoli particolari dai quali dipende l'eccellenza del lavoro, la seconda per concentrare il tutto in un concetto capitale.

La *ouverture* tocca due punti culminanti del dramma — un dramma fantastico quanto si può immaginare: — la scena in cui l'eroe va ad impossessarsi — novello Sigfrido — della spada magica del gigante fratello a Cernomor, e il risveglio di Ludmila, il lieto fine dell'opera.
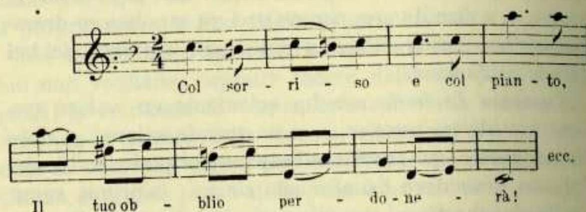
Questa *ouverture* è di forma prettamente classica nella condotta così tonale che melodica: è un *I° Tempo* di sinfonia, del quale ha lo sviluppo e la ricchezza di elaborazione. Il componimento infonde nell'uditore un senso vigoroso e di festa.

Una grandiosa pagina la *introduzione* dell'opera, colla predizione dello Scaldo, che annuncia alla giovane coppia di fidanzati, Ruslan e Ludmila, una sventura, ma della quale essi potranno trionfare. La melodia è signora del pezzo ed armonizzata con gusto nuovo.

Nella cavatina di Ludmila, col coro di donne in $\frac{5}{4}$, delle tre melodie che la gentile figlia di Svietozar rivolge ai suoi pretendenti — Farlaff, Ratmir e Ruslan, — la seconda è piena di poesia e di dolce fervore:
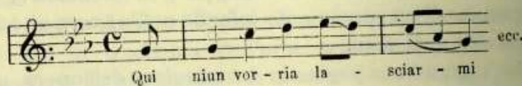
" *Sotto il cielo d'oriente* ".

La melodia è di pura creazione dell'autore; ma poichè Ratmir è un giovane e gentile principe di Casaria, così la musica spira l'indole molle e languida dei canti popolari orientali. La frase epodica — o di chiusa — con cui Ludmila esorta il principe a tornare alla sua fidanzata lontana, è un'ispirazione delicata e di slancio. Ludmila vuol persuadere Ratmir che la bella abbandonata lo rivedrà con gioia e gli sarà generosa di perdono:




Non è una *cavatina,* come piacque intitolarla a Glinka, ma una scena ad arie strettamente vincolate all'azione. Quale freschezza melodica alita in questa musica così originale, così schietta, così vivente e così diversa da quella che scrivevasi allora negli altri paesi d'Europa! L'*agilità vocale* non vi è interamente bandita, ma è parsimoniosa e voluta dalla natura dell'idea musicale.
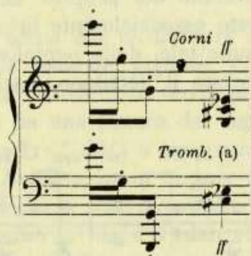
Il *quintetto* (con coro) della *benedizione* dei fidanzati — dal canto di Ludmila:




*imitato* da Ruslan, seguito da un nuovo soggetto melodico, — soggetto cromatico di Ratmir, che pensa con affetto

alla patria, — è una polifonia vocale in cui l'elaborazione tecnica e l'espressione dei sentimenti dei personaggi concorrono ad un unico scopo estetico; la musica spicca in tutti i suoi più begli attributi e il dramma s'anima di vita e verità.

La misura peonia ($\frac{5}{4}$), frequente nei canti slavi, interviene spesso in quest'opera, ed ora la ritroviamo nel coro precedente le tenebre, annunciate da un colpo di tuono:




Un *canone* vocale, lavoro d'incomparabile magistero, esprime la maraviglia e lo stupore, in cui tutti sono piombati.

Nell'orchestra, un corno s'impossessa del *Mi bemolle* (e cioè sino alla domanda di Ruslan: " *Dov'è Ludmila?* „) dell'*accordo* su cui si ode il tuono (a), e questo suono mistico si prolunga per l'intero canone e per tutto il coro successivo. Questo suono, *tenuto* per tutto il tempo che dura lo stupore per la scomparsa inesplicabile della fidanzata di Ruslan, è un tratto estetico singolare la cui importanza e il cui significato drammatico non possono sfuggire alla ammirazione dell'osservatore.

Lo stile è — in quest'atto — o polifonico-vocale, o d'azione, o melodico accompagnato (*citarodico*). — Glinka è un melodista: egli ha forse più dell'italiano (della grande epoca della nostra scuola) che del tedesco, e null'affatto del francese nel suo stile essenzialmente *vocale, cantante,* con qualche *fiore rossiniano;* la sua

melodia è simmetrica, la sua musica ha grandi parallelismi: organismo classico, temperamento romantico.

Nell'atto secondo lasciamo il palazzo del principe per trasferirci nella grotta del mago Finno; questi spiega a Ruslan come avvenisse la sparizione di Ludmila, e cioè per opera del nano Cernomor, colui che, con infame astuzia, uccise il gigante suo fratello per impossessarsi della spada magica da questi posseduta, ma rimasta sepolta sotto la testa immane.

Il mago fa il racconto del proprio amore à Ruslan sciogliendo un canto essenzialmente lirico: il motivo è finnico e sente, come tale, della pentafonia mongolica, sebbene qui apparisca il semitono, escluso dai canti antichi cinesi.

Sei lu - ne son tra - scor - se, Ed io, tre -

- man - te, le sve - lai il mio a-mor ecc.

Ruslan ritroverà Ludmila e sarà felice al suo fianco: questa la predizione di Finno.
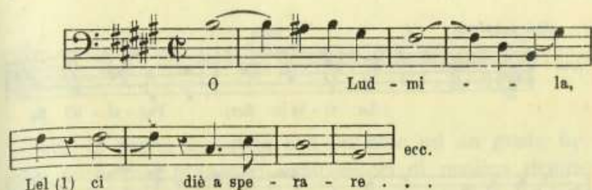
Pel duetto tra la fata Naina e Farlaff, grottesco pretendente alla mano di Ludmila, il compositore ha imaginato ritmi i più appropriati alla espressione dello spirito comico.

Cangia scena: un campo deserto sparso di ossa e teschi umani. Ruslan è alla ricerca della magica spada; profondamente sentito il *cantabile*:

" *S'io morrò, lo scaldo non canterà le mie glorie* ".

Egli poi chiede a Perun, dio degli antichi slavi, una corazza ed una spada: le idee melodiche sono quelle

udite nella *ouverture*: fra esse figura pure quella del *passo di carattere:*




È in questa scena che si discopre agli occhi del giovine principe la testa del gigante. Vi ha nella musica di questo quadro l'indefinito terrificante del sublime. Il sovrannaturale ha una pittura dai cupi e misteriosi colori. La testa parla: " *Chi è il temerario avventuriero che qui vaga? — Indietro, lascia in pace le ossa dei dimenticati. — Son io qui lo schermo contro chi osa profanare il sonno dei caduti* „. Ma a Ruslan abbisogna la spada fatata nascosta sotto il capo gigantesco, e perciò lo colpisce con un'asta di ferro acuminata, l'unica arma rimasta all'eroe, che, a dire il vero, qui, per un momento, ci rammenta Maramaldo! Prima di morire, la testa fa una lunga storia: la storia del nano Cernomor, uccisore del fratello.

Le fosche tinte dell'atto secondo svaniscono e lasciano splendere l'azzurro del cielo d'oriente.

Un *coro* persiano, elegantemente variato, adorno di ricami del flauto, ci trasporta in un nuovo ambiente. (Atto terzo). Naina, la fata, riposa e attorno a lei si danza.
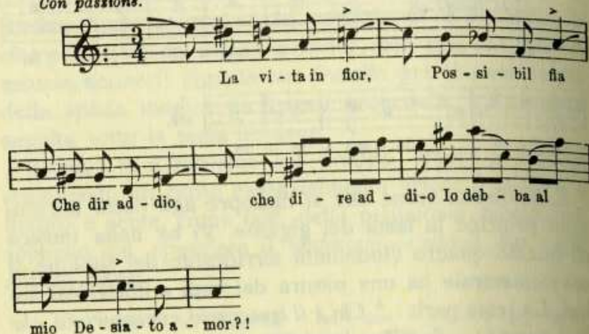
L'aria di Gorislava (la bella amante di Ratmir):

" *L'astro d'amor, — che splende in ciel,*
*Ei tramontò — ognor per me!* „

è un eolio puro, diatonico nella prima parte (periodo *proodicon*); nella seconda (periodo *mesodicon*) si svol-

(1) Lel, dio della Primavera, dell'Amore, della Gioventù e della Speranza.

gono passi cromatici di una bellezza penetrante e di gusto affatto orientale:
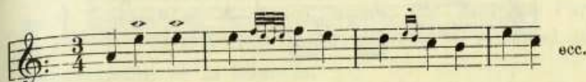



È questo il periodo conclusionale (o *epodicon*) dell'aria.

Dopo l'espressione degli affetti, la poesia contemplativa. Ratmir canta la soave brezza della notte, si bea in vaghi sogni e in dolci visioni. Il suo canto ha modi esotici adorni di vocalizzi, però non parassitici, non vani nel carattere loro, anzi, all'opposto, sono quegli ornamenti nello stile portato, sin dal secolo VII, dagli Arabi in Persia, che conferiscono alla musica del Glinka un carattere extraeuropeo. — Tutta questa scena è un delicatissimo assorgimento di incantevole poesia. — Il corno inglese rivela l'animo del personaggio: questo parla ai fiori e li chiama a sè, e chiama pure le più gentili figlie del sole di sua patria, della cara Casaria. Nella musica rifulge un colore di zaffiro nuovo all'arte melodrammatica e strumentale.

Poi una squisita eleganza distingue le *scene delle seduzioni;* il pezzo non ha chiusa, ma resta interrotto al sopraggiungere di Finno, allorchè crolla il palazzo incantato; tutti si trovano all'aperto e muovono alla liberazione di Ludmila, prigioniera del nano Cernomor.
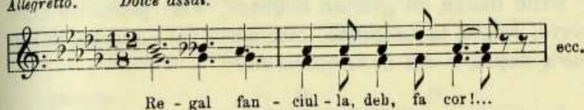
Di un grande sentimento, e bello di trovate imaginose, il monologo di Ludmila *(Lungi dal caro ben, captiva)*

imperniato sulla seguente idea melodica, accompagnata da parole sempre diverse:
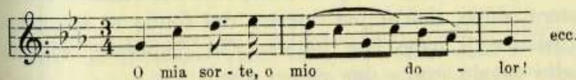



Tutta la scena è scritta con un' arte ed un gusto insoliti anche nei maggiori compositori di musica drammatica.

Nella esasperazione del dolore, Ludmila vuol morire, gettarsi nelle acque: all' improvviso escono di sotterra leggiadre fanciulle, che le chiudono il passo; — ma, priva del suo amore, ella non vuole assolutamente vivere: tutto è finito per lei, il suo sole è tramontato dietro dense nubi; sì, non le resta che morire, e cerca la morte fra le acute esalazioni dei fiori, che, giganteschi, coprono la scena. Questi germogli fragranti mandano un poetico canto; come poetica è l'idea di sposare alla soavità del profumo dei fiori una dolcissima armonia di suoni: l' imagine melodica delle voci (soprani e contralti).
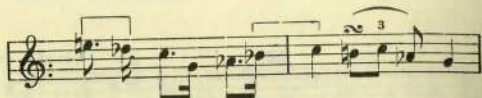



è poi abbellita dall' orchestra con unica delicatezza di suoni.
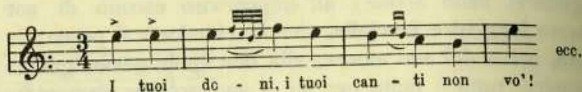
Il coro è interpolato dal lamento di Ludmila, che più non ispera di rivedere nè il padre, nè Ruslan: il canto è del più genuino tipo russo:



Vi ha pur traccia del *trihemitonium*:
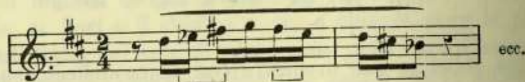


I fiori esortano Ludmila a darsi pace, ma esortano indarno. — Per virtù magica, sorge dal suolo una tavola coperta di splendidi doni, di oro, di gemme e anche di cibi squisiti. — Ludmila tutto rifiuta: ella vuol morire:




Il nano — sin qui sempre invisibile — finalmente apparisce. — Si ode un coro lene, di una originalità e di un colore nuovi: mirabile la finezza della elaborazione fonica, ingegnosa l'armonizzazione e di unico buon gusto. Non meno originale del semplice e peregrino *coro del sonno* è la marcia del corteo del nano, che ora vuol conquistare la sua ospite con danze affascinanti.

Nelle danze, di grande bellezza, veri pezzi da concerto, spicca la *Lesginka,* originaria del Caucaso, in *misura* dupla, e col *trihemitonium:*




Dall'interno si grida: *Perirà!* — Allarme generale; — tutti, spaventati, si danno alla fuga, non escluso Cernomor, il nano; ma egli, prima di lasciar la sala, con un sortilegio addormenta profondamente Ludmila. — Pochi istanti dopo, dall'ampia finestra del fondo si scorgono Ruslan e il nano che lottano alla disperata, sospesi nello spazio, come due esseri alati!

Ruslan ritorna, vuol scuotere il letargo di Ludmila, ma sono vani i suoi sforzi: la dormente sembra morta!

Nel preludio dell'atto quinto, odesi una melodia di gusto indiano (1). Come di passo, qui notiamo l'aria di Ratmir, col suo ritmo anacrusico, e — come si dice tecnicamente — in bilancia.

Il dramma ci serba una nuova sorpresa: la fata Naina ha fatto sparire Ludmila; ella vuole la riporti al padre il grottesco pretendente, Farlaff, il quale avrà così diritto alla mano della giovane; ma Finno, il mago benefico, giunge e promette di tornare Ludmila alla vita. A questo fine, egli consegna a Ratmir un anello fatato perchè lo porti a Ruslan, che mercè il talismano, potrà risvegliare la sua amata.
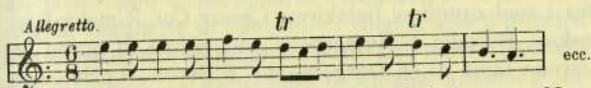
Ludmila, sempre in profondo sopore, venne fatta trasportare da Farlaff al padre. " Risvègliamela, questi dice al pretendente, e sarà tua! „.

Il coro la piange morta (sulla stessa musica del preludio di questo atto).

Finalmente apppare Ruslan coll'anello fatato. — La melodia dolce, ispirata ai canti popolari slavi, manda ancora una viva onda di suoni: la gioia riempie i cuori e l'opera si chiude coll' assieme:
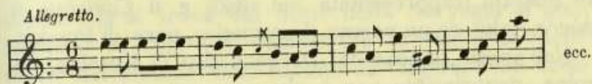
" *Gloria ai sommi numi, gloria alla patria santa* „

(1) MELODIA INDIANA




AMBROS, *Geschichte der Musik*. Vol. I, pag. 488.

MELODIA DI GLINKA




Abbiamo *siciliane* che ricordano molto il genere di siffatte melodie. Questi incontri, queste somiglianze dànno modo a riflettere, tanto più a proposito delle teoriche del *color locale* in musica.

sulla musica stessa della *ouverture* (escluse le melodie udite nella scena della testa); questo finale ha lo svolgimento aulico di un componimento accademico e classico.

Glinka è un idealista e per lui l'opera è sopratutto dramma cantato, melodia vocale svolta sopra un ricco accompagnamento strumentale. Il dramma è sulla scena; — l'orchestra non ha sviluppi sinfonici a danno dell'azione, nè ridondanze foniche a danno della chiarezza del canto: l'orchestra, per Glinka, non è che un piedestallo e la statua è sempre sulla scena. — Così voleva Mozart. — Man mano che egli procede nello svolgimento del dramma, il grande compositore crea sempre nuovi fantasmi musicali appropriati alle parole, alle peripezie della scena: è l'arte, per citare un esempio che non ci sembra mal richiamato, di uno Spontini, con questo di particolare e di caratteristico, che Glinka più che temprare il suo genio nell'arte musicale classica ed universale, e cioè nell'arte eclettica, si ispira alla essenza melodica delle cantilene dei popoli slavi, basate sulla tonalità e sul ritmo della grande tradizione Ellenica, fondata, a sua volta, sull'antico sistema dei popoli dell'India, fonte originaria delle tradizioni occidentali. Nella musica sono immanenti i caratteri etnici fondamentali dei popoli, e Glinka seppe leggere nel libro immortale che narra l'essenza dell' anima e delle potenze psichiche degli antichi immigranti d'oltre Gange.

A Glinka succede la nuova scuola russa, che conta fra i suoi campioni Balakirev, Cesare Cuì, Rimsky-Korsakov, Borodin e Mussorgsky; ma prima di questi levarono fama di sè Dargomiśsky e Serov; il primo non diè che tre opere: *Esmeralda* (1847), sullo stesso libretto scritto da Victor Hugo per la Bertine, e ricavato dal celebre romanzo omonimo, la *Rusalka* (l'*Ondina*), poesia di Pusckin (rappresentata nel 1856) e il *Convitato di pietra,* tolto da un poema drammatico, pure di Pusckin.

Nell'opera famosa del Dargomiśsky, la Rusalka, l'eroina, dapprincipio non è che una povera mortale, la giovane Natascia, figlia di un mugnaio. Un principe l'ha sedotta. Volendo poi egli ammogliarsi, si separa da lei, e,

col suo addio, le offre dell'oro e dei gioielli, che abbagliano gli occhi del padre della giovane; ma la tradita, nella disperazione, si getta nel Dnieper.

Le nozze del principe sono celebrate nel modo più splendido; senonchè prima il canto e poi il grido di dolore di Natascia, divenuta ondina, turbano la festa. Drammatico sopratutto è il terzo atto, presso al mulino. Assistiamo ai canti e alle danze delle ondine uscite, per un momento, dalla loro dimora sott'acquea. Elleno spariscono d'un tratto all'avvicinarsi del principe, che viene in quel luogo coll'anima desolata. Il vecchio mugnaio, impazzito per la misera sorte della figliuola, si getta sul seduttore, che è difeso e salvato a stento dai cacciatori.

L'atto quarto è diviso in due quadri: il primo ci trasporta nel soggiorno delle ondine, — sotto le acque. Natascia — regina delle fate — chiama a sè la piccola ondina, frutto dei suoi amori col principe, e la manda alla riva perchè cerchi di ricondurre il principe alla madre. — Al secondo quadro vediamo il principe disperato aggirarsi intorno al luogo dove Natascia si precipitò nel fiume. Sopraggiunge, agitata, la sposa del principe: ella cerca di togliere il marito da quel luogo, ma accorre la piccola ondina, che rammentando al principe il grande affetto di Natascia per lui, lo invita a seguirla; — il principe rimane indeciso. Ad un tratto dal fondo delle acque apparisce Natascia, sù di una conchiglia, raggiante di splendore: chiama a sè il principe e lo affascina con lo sguardo fatato. Egli non sa resistere a quest'appello, e salito sulla conchiglia, accanto a Natascia ed alla figlia, tutti e tre si sprofondano nei gorghi del fiume.

La leggenda delle fate abitatrici delle acque è assai diffusa: la si trova dai fiord della Norvegia ai golfi bagnanti le rupi del Caucaso: è la leggenda delle sirene del Mediterraneo cantate da Omero, delle oceanine consolatrici di Prometeo, delle figlie del Reno; persino nella tradizione dei Pirenei, in Ispagna, sono celebri siffatte dee. Si narra che nel fondo del lago

incantato del Lanós esistono palazzi sontuosi coi muri incrostati di diamanti, pietre preziose e perle, e che un giorno la regina delle fate s'innamorò d'un giovane pastore, che prese con sè e, più tardi, rimandò colmo di ricchezze! Delle Rusalke parla pure il Merimée, in *Lokis,* una delle sue ultime novelle.

Dargomišsky colorì con nuovi processi musicali l'affascinante leggenda; nel recitativo egli toccò un'altezza solo raggiunta dai grandi operisti; in tutta l'opera il sentimento drammatico vive di sue proprie caratteristiche, sebbene l'autore non abbia rinunciato menomamente al taglio dei pezzi tradizionali (arie, duetti, terzetti, finali) della scuola italiana.

È nel *Convitato di pietra* che il Dargomišsky pone la base fondamentale della nuova scuola musicale russa, base che consiste nella speciale struttura ed importanza data al *recitativo melodico.* Quest'opera, rimasta incompiuta per la morte dell' autore, fu terminata dal Cuì (che diè l' ultima mano ad una scena) e dal Rimsky-Korsakov, che la orchestrò per intera. Rappresentata nel 1872, non piacque. Ma il Dargomišsky occupa un posto notevole nell'estetica dell'opera russa per la menzionata *Rusalka,* il capolavoro del maestro.

La *Giuditta,* del nostro Giacometti, eseguita con inaudito successo a Pietroburgo dalla grande attrice Adelaide Ristori, ispirò al Serov l'opera dello stesso titolo, e che formò la rinomanza di questo compositore. Il Serov fu, come Berlioz, un critico spietato, anatemizzando i malcapitati dalle colonne del *Nord.* Lo stile della *Giuditta* sembra emanare dal *Lohengrin* di Wagner, salvo la maggiore entità che nell'opera russa ha la melodia vocale. Serov preferì seguire Wagner piuttosto che Glinka, perchè, al suo tempo, il primo era in Russia assai meno noto dell'autore di *Ruslan e Ludmila*!

Serov conquistò l'aureola di compositore nazionale scrivendo la musica per l'opera *Roghneda,* — un episodio della conversione della Russia al cristianesimo. Il contrasto fra l'elemento pagano e l'elemento cristiano è assai ben reso e costituisce uno dei principali caratteri

dell'opera. Vi si ammirano melodie di gusto affatto russo, talvolta informate ai *modi* della melopea greca.

*Vrašia sila (la forza maligna)* è la terza opera del Serov; non venne rappresentata che dopo la morte dell'autore. In questo lavoro, il cui soggeto fu tolto da una commedia dell'Ostrovsky, Serov si mostra un felice pittore di costumi realisti e proprî alla vita popolare.

Teodoro Lvov, l'autore dell'inno "*Dio proteggi lo Czar*", lasciò pure alcune opere, ma la sua fama è sopratutto raccomandata alla pubblicazione dei vetusti canti del rito greco di Russia, armonizzati a *quattro parti*, su testo slavo antico.

Il concetto della *nuova scuola russa* fu chiaramente definito dai suoi principali rappresentanti: "*Nulla deve impedire alla musica dell'opera d'essere per sè stessa vera e bella musica; tutto ciò che l'arte musicale ha di più seducente deve arricchirla: il fascino dell'armonia, la scienza del contrappunto, la polifonia e il colorito dell'orchestra devono procedere di conserva*". Così il Cuì, vessillifero dei giovani musicisti russi.

Queste parole ci rammentano quelle di Mozart: "*In nessun caso il musicista deve dimenticare d'essere musicista*". E davvero che non saprebbesi imaginare un lavoro drammatico musicale nel quale si potesse impunemente negligere le leggi speciali che governano l'arte dei suoni, nè come si potesse, senza pericolo di cadere nella inanità, rinunciare alle conquiste fatte — in parecchi secoli d'evoluzione musicale — nel campo della tonalità, in quello del ritmo e della orchestrazione.

Peri non rinunciava ai vezzi di canto Caccini, nè alla eleganza madrigalesca nei suoi cori, sebbene così brevi; Monteverdi, Cavalli, Scarlatti, Pergolesi si valgono degli elementi dell'arte quali erano al loro tempo, ed anzi li sviluppano in maggior grado, e quando l'elemento armonico sembra lasciarsi sopraffare dall'elemento melodico, quest'ultimo assume tale potenza espressiva da giustificare l'avviso di Wagner, e cioè che la melodia sia l'essenza della musica stessa. E la nuova scuola russa non chiese alla melodia tradizionale del popolo il suo principio rinnovatore?

Vi ha di più. Quando la melodia pura, modestamente accompagnata dall'orchestra, ebbe percorse le sue fasi raggiungendo una idealità somma, essa acquistò nuove forme alleandosi alla armonia, alla polifonia, alla strumentazione: Mozart, Beethoven, Weber, Wagner, da un lato, Cimarosa, Cherubini, Spontini, Rossini, dall'altro, ne offrono la prova, pur conservando ciascuno di questi due gruppi di compositori i caratteri delle loro stirpi. Appunto nelle loro opere, la musica è per sè stessa *vera e bella musica* come la intendono gli odierni compositori russi. E chi negherebbe, non solo a questi maestri, ma anche ai Glinka, ai Meyerbeer, ai Gounod, ai Bizet, ai Goldmark, ai Saint-Saëns, e a tanti altri illustri operisti, *il fascino dell'armonia, la scienza del contrappunto, la polifonia e il colorito dell'orchestra?* — E se Rossini, Bellini, Donizetti, Marschner, Hérold, Auber non sono polifonisti ad ogni costo, la loro melodia, ornata di speciale rivestimento armonico e strumentale, non basta a sè stessa, non estrinseca il dramma, non è musica nel senso più ideale e più profondo della parola, con tutti i suoi caratteri etnici e informata dalle leggi eterne del bello?

Oggi vi ha chi sorride di commiserazione innanzi alle forme tradizionali dei vecchi maestri; ma i nuovi compositori, coi loro processi musicali, credono d'essere serbati, nel giudizio dei posteri, ad una sorte diversa?

La riforma del dramma lirico in Russia consiste — come dicevamo — nella continuità costante del *recitativo melodico,* nella abolizione d'ogni ripetizione di parole e delle forme del duetto, del terzetto e di qualunque genere *d'assieme* fra i personaggi e sopratutto di ogni pezzo dalla forma chiusa e ben determinata (1).

Cuì volle realizzare questo sistema d'arte nel *Guglielmo Ratcliff,* scritto sugli stessi versi di Enrico Heine tradotti da Plestsceiev (1869), nell'*Angelo,* ispirato al dramma di Victor Hugo (1876) e nel *Filibustiere* (Parigi 1894), il cui libretto è tolto da una commedia di Richepin. —

(1) Pougin, « *Essai historique de la musique en Russie* », nella *Rivista musicale italiana*, edita dai Fratelli Bocca di Torino.

Ma la scuola esclusivista del *recitativo melodico* non ha fatto troppo buona prova.
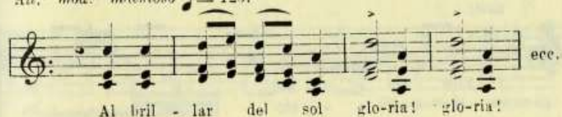
Balakirev non iscrisse opere, ma bellissima musica da camera, raccolte di canzoni popolari e poemi sinfonici degni di considerazione. Per le sue *pesni* (canzoni) siamo tentati di chiamarlo lo Schubert di Russia.

Il Borodin (Alessandro) non ci lasciò che una sola opera, il *Principe Igor,* ma è per fermo una delle più notevoli della nuova scuola.
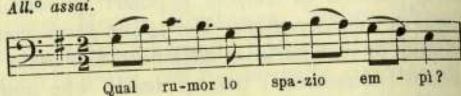
L'opera il *Principe Igor,* rimasta incompiuta per la morte del suo autore, venne terminata da N. A. Rimsky-Korsakov e A. C. Glazunov. Il primo strumentò il Prologo, gli atti 1°, 2°, oltre la Marcia polovziana (N° 18) del 3° atto; il secondo terminò, con i materiali dell'autore, e strumentò tutti gli altri pezzi del 3° atto. L'*ouverture,* benchè composta dal Borodin, non era da lui stata tradotta sulla carta. Fu solamente dopo la sua morte che il Glazunov, che l' aveva udita eseguire sul pianoforte molte volte dall'autore, la scrisse a memoria e la strumentò.

Al contrario degli altri maestri della nuova scuola russa, il Borodin era attratto, assai più che dal *recitativo melodico*, dalla *melodia*, dalla cantilena ampiamente svolta, e amava le forme finite (chiuse). Lo dichiarava egli stesso. È bensì vero che ciò che più si ammira nel *Principe Igor* è la così detta parte ornamentale dell'opera, fra cui le danze, di puro carattere orientale.

La partizione è solidamente elaborata, lussureggiante di melodia, armonizzata spesso diatonicamente con un sapore essenzialmente locale. Il primo coro della introduzione dà subito idea di questo stile magistrale nella sua caratteristica slava, e ciò non solo per la parte tonale, ma anche per la parte ritmica, con quel suo fraseggiare a incisi terminanti sui *tempi deboli* della *misura.*



E meglio ciò rilevasi dal canto di Skulà, mirabilmente armonizzato poi dalle voci.




Eccone l'armonizzazione:

Con ar - dir can - tiam vit - to - ria!

Coro.
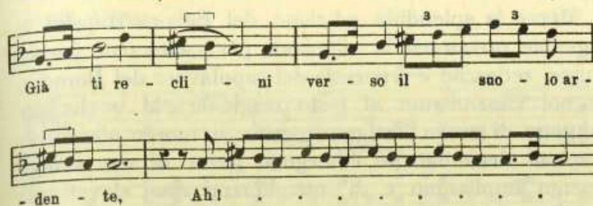
*f*

ecc.

L'arioso di Iaroslavna è un raggio d'ispirazione amatoria vivo e imaginoso, è un'espansione psicologica spontanea e squisitamente delicata: l'autore non abbandonò la tradizionale forma italiana dell'aria a *da capo*.

*Andantino con moto.*
*dolce.*
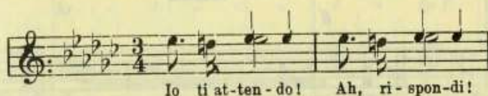
1ª Fior ap - - pas - - si - - - - to,
2ª O ca - - sto fio - - - - re,
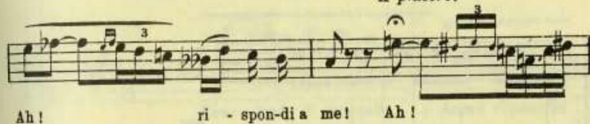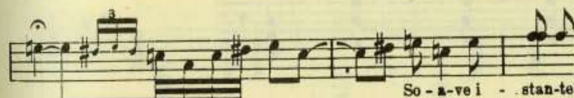



L'esotico olezzo di siffatti fiori melodici risveglia in noi sensazioni mai prima provate.

Non può dirsi finita — se pur finita può esserlo mai — la coltura estetica dei giovani musicisti se non si pensa a conoscere e studiare queste singolari e belle rivelazioni dell'umanesimo nel campo della poesia dei suoni, e feconde di fatti artistici di cui tra noi non vi ha esempio.

Ci duole non poter riportare per intera la cavatina di Kontscakovna, lavoro di una finezza artistica e di una peregrinità di idee ignote ai compositori formatisi unicamente sullo studio dei classici. E come la voce umana è ben trattata dal Borodin! Come vuole lo stile arabo-persiano, non vi ha penuria di melismi fantasiosi e del più puro stile di quei paesi cari alla poesia vaporosa ed al fervore della ispirazione trasportata in un mondo tutto vita e imagini di voluttà.
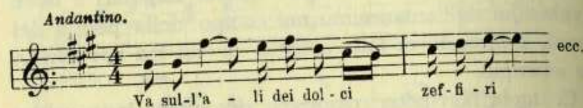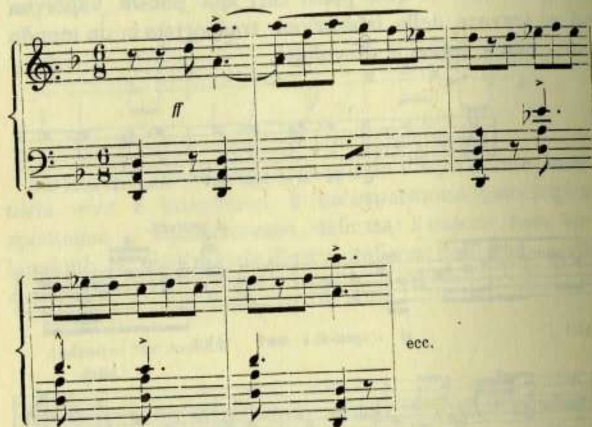








Mercè la splendida edizione del Belaiev (Lipsia), è agevole procurarsi la riduzione per canto (con parole russe, tedesche e francesi) del capolavoro del Borodin, e noi rimandiamo al testo originale chi voglia far oggetto di studio l'insigne spartito: in mezzo alle scene capitali drammatiche emergono pezzi di uno svolgimento amplissimo e di intendimenti assai elevati nei quali ha bisogno di ritemprarsi la fibra di chi scrive. È un innesto necessario all'arte latina, così invecchiata!
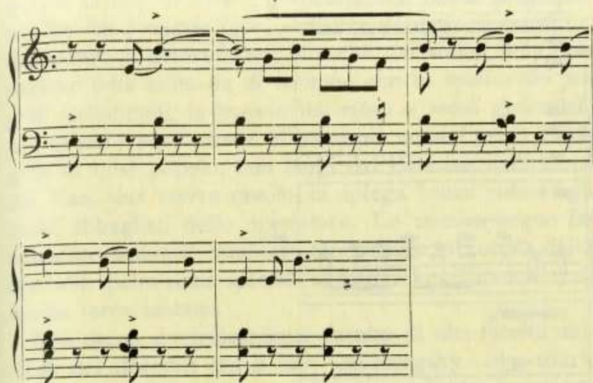
Veggasi del *Principe Igor* la danza polovziana con coro:




Nel corso del suo svolgimento, il tema dei ballabili si trasforma in numerose guise: così quando danzano gli uomini prende questo ritmo:



e più oltre:



per poscia assumere il seguente aspetto complesso e caratteristico:

*Moderato alla breve.*

Va sul-l'a - - - - li dei dol - ci

Ar - - - - - - - - de il

Ar - - - - - de il

*(Danza lenta di fanciulle e danza rapida di*

zef - fi - ri !

sol !

sol !

ecc.

giovinetti).

Allo studioso si presenterà una infinità di particolari tecnici preziosi e speciali, e risalterà agli occhi segnatamente la bellezza dei cori, fra i quali non va qui taciuto quello dei suonatori di gudok, prettamente slavo, in ritmo di *misura per misura,* con un accompagnamento uniforme persistente.

*Allegro.*

*p*

Co-me il sol ri - splen - de! O gudok, risuona !

*mf*

ecc.

L'intera opera respira l'aura dell'oriente slavo; — sotto questo ordine di idee è grandissimo il valore della partizione del *Principe Igor*. — Come s'è detto, il carattere del lavoro è determinato, oltrechè dal soffio della ispirazione (che nulla ha di comune con la musica dei popoli occidentali), in ispecie dai *ritmi* e *modi* grecanici; ma quando poi l'azione si porta più verso i paesi d'origine di quel popolo, non lungi dal Caucaso, nella terra dei Kan, una nuova tavolozza spiega i suoi colori agli occhi abbagliati dello spettatore. La musica segue fedelmente codesto cambiamento scenico; il canto della fanciulla polovziana splende di tutti i vezzi melodici di quella terra lontana.

Non meno doviziosamente fornito di alte facoltà musicali del Borodin era il Mily Mussorgsky (1839-1881): una fantasia ferace ed originale; ma egli non seppe valersene: non era musicista abbastanza profondo, e i suoi lavori dovettero essere corretti da Rimsky-Korsakov, il maestro provvidenziale per parecchi compositori russi.

Al Mussorgsky è dovuta l'opera *Boris Godunov*, soggetto della storia russa, tolto da una tragedia di Pusckin (1874). Una seconda opera non riuscì a terminarla neppure egli, e Rimsky-Korsakov si rese ancora una volta benemerito dell'arte nazionale terminando e strumentando il lavoro del collega defunto: quest'opera s'intititola *Chovanstscina* (1886).

Rimsky-Korsakov (1844), che abbiamo menzionato come strumentatore e come colui che diè l'ultima mano a parecchi lavori dei suoi compagni della nuova scuola musicale russa, rapiti da immatura morte alle speranze dell'arte, a sua volta occupa — per la versatilità e la fecondità del suo talento e la rara profondità tecnica — un posto sommo nella gerarchia dei compositori slavi.

Al teatro dell'opera diè la *Notte di Natale* (1873), che è da porsi tra i suoi migliori lavori. Egli è però tra coloro che si allontanano dalle forme consacrate dalla tradizione per attenersi ad un pressochè continuo dialogo musicale.

Il Rimsky-Korsakov è autore di altre opere: la

*Pskovitianka*, nella quale è fatto uso di numerose melodie popolari russe, la *Notte di Maggio* (1880), di genere semifantastico e semicomico, il cui soggetto è tolto da un racconto popolare di Nicola Gogol; la musica ha in questo lavoro slancio, colore, molta vita. Vengono poi *Sneghurotscka (la Figlia della neve)* (1882), – di soggetto fantastico e leggendario, – *Mlada* (1892), un concepimento dalle forme più originali. Ma è nella musica strumentale che questo compositore brilla per un talento eccezionale, sebbene, come si esprime il Pougin, abbia subìto, e molto, " dal punto di vista alquanto chimerico della potenza pittoresca della musica, l'influenza di Liszt e Berlioz „. Al Rimsky-Korsakov la Russia va debitrice di una raccolta di canzoni nazionali artisticamente trascritte con ben appropriato accompagnamento. È mercè lo studio di questi motivi popolari della Russia, compenetrati nella loro intima bellezza, che il Rimsky-Korsakov potè dare alla sua musica un tipo schiettamente slavo.

Prima di parlare di quei due sommi eclettici che furono Antonio Rubinstein e Pietro Tschaikowsky, vogliamo ricordare:un allievo del Rimsky-Korsakov, Alessandro Glazunov (1865), – che però sino ad oggi non tentò le sorti del teatro, quantunque siasi segnalato nella cantata e nella musica sinfonica; – Antonio Arensky (1861), autore dell'opera *Un sogno sul Volga,* soggetto di Ostrovsky e Raphael. Non conosciamo i lavori dell' Arenskji, ma il Pougin nota come la sua maniera sembri avvicinarsi a quella di Tschaikowsky; – Giuseppe Vithol (1863), pur esso allievo di Rimsky-Korsakov al Conservatorio di Pietroburgo, altro compositore la cui azione si muove nell'orbita artistica di Tschaikowsky. A questi nomi sono da aggiungere quelli di Anatolio Liadov, autore dei *Birulki* (ninnoli), e del Sokolov, che scrisse la musica pel *Don Giovanni*, poema di Tolstoi, per non dire poi anche di altri, ossequienti per vero non al concetto del bello nella sua classica purezza, ma piuttosto asserviti alle velleità della musica pittoresca spinta alla aberrazione. È sempre Liszt, è sempre Berlioz che ispi-

rano questa nuova scuola, ma esagerando lo stile e le qualità di questi insigni compositori non di rado visitati dalla Musa dalle grandi ispirazioni. E qui va fatto pure il nome di Nicola Soloviev (1846), conosciuto per la sua *Cordelia* (1885) (l'*Haine* di Sardou). — La musica di quest'opera ha grande complicazione tecnica, e se non rifulge per ispirazione, sorprende per il lavoro armonico e strumentale.

Se i maestri russi venuti dopo Glinka hanno il vanto di aver creato una nuova scuola nazionale, che è andata sempre più emancipandosi dal classicismo musicale degli occidentali, non brillarono però per la fecondità nell'aringo del teatro: ciascun d' essi diè non più di tre o quattro opere, e non tutte terminate. Forse ciò dipese dal fatto che quei compositori, prima ancora d'essere artisti, furono letterati o scienziati: così il Borodin fu un chimico distinto e il Cuì insegna la scienza delle fortificazioni nella scuola militare di Pietroburgo. E lo scienziato traspare sempre in fondo ai loro lavori, studiati, meditati misura per misura come l'architettura di un palazzo o di una nave. Siffatte musiche — i cui pregi avemmo a riconoscere con compiacimento di artisti — non sono necessariamente di facile percezione, specie per noi latini portati, più che per le opere profonde e severe, per i geniali improvvisi, per il bello d'eleganza, o per la dolce espressione dell'affetto e della passione in forme semplici e melodiche.

Ma nelle opere monumentali della scuola russa quanto vi sia da imparare lo vede chiunque abbia in odio il volgare e il perpetuarsi di procedimenti tecnici esauriti ed oggi insufficienti alle aspirazioni del musicista di genio.

La mancanza di fecondità che lamentammo nei compositori della scuola nazionale russa non riguarda però menomamente due grandi maestri nati nel vasto impero e dotati di fervida fantasia, due maestri che si sentirono inclinati a seguire, più che i principî della nuova scuola del loro paese, le tradizioni dell'arte occidentale. Questi due luminari della musica russa hanno nome Antonio Rubinstein (1829-1894) e Pietro Tschaikowsky (1860-1893).

Entrambi spiegarono la loro prodigiosa attività nel vasto campo della composizione così classica che moderna, così da camera come da sala, tanto accademica quanto teatrale: anzichè attenersi esclusivamente ad uno stile unico e circoscritto, essi vollero comprendere in una sintesi il bello della tradizione, il sentimento cosmopolita, l'accordo di ogni forma musicale rivestita di seducenti attrattive nei suoi periodi più fiorenti, schierandosi in tal modo nella coorte degli eclettici: sono due grandi. Se la Russia va debitrice ai compositori nazionali di un'arte sua propria, essa è però — sino ai dì nostri — al Rubinstein e al Tschaikowsky che deve le sue più splendide corone di gloria raccolte nella musica fuori della terra degli Czar.

Rubinstein è assai più magniloquente e poderoso di Tschaikowsky: egli sta fra Meyerbeer e Wagner, senza però seguire il primo nei suoi amoreggiamenti colla melodia vocalizzata italiana, nè il secondo nel processo dei *Leitmotive*, estranei all'intera scuola russa in ogni periodo del suo progresso: Tschaikowsky sembra ritenere qualcosa di Goldmark e di Bizet, perocchè se la sua è musica di polso, essa non manca però di colore e, quando ve ne ha l'uopo, di eleganza, di leggiadria e d'impeti passionali.

Fra i lavori di Rubinstein sono da menzionare il *Demonio* (il cui argomento è tolto da un poema di Lermontov), *Dimitrij Donskoi, Feramors,* il *Mercante Kalascnikov*, i *Figli delle Lande,* i *Maccabei,* il *Papagallo, Lalla Rookh,* i *Cacciatori della Siberia, Mosè, Nerone.* Di Tschaikowsky citiamo le opere: *Giovanna d'Arco* (soggetto tolto da Schiller), la *Figlia della Neve,* il *Fabbro Vacùla* (soggetto del Gogol), *Mazeppa,* la *Dama di Picche, Eugenio Oneghin* (queste ultime due tolte da Pusckin) e *Iolanda.*
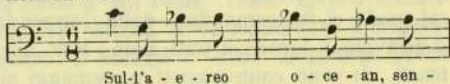
Il *Demonio* e il *Nerone* di Rubinstein dominano rispettivamente ciascuno un proprio mondo estetico: fantastico il primo, storico il secondo.
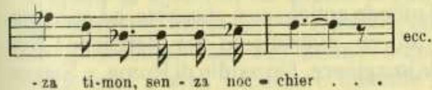
Nel primo coro del *Demonio* fremono le voci della natura, susurranti dietro una nebulosa: esse sentono la

presenza del Demonio. Cantano gli zeffiri, e il loro canto sillabico e insistente su di un' unica nota fa pensare ai " *nimbi volanti* „ del Boito; cantano le acque, le piante, i fiori, le rocce, finchè si arriva ad un triplice coro: spiriti celesti, voci della natura e voci infernali, con l'apparizione del Demonio assiso su di uno scoglio illuminato dalla rosseggiante luce crepuscolare.

Il Demonio anela la lotta: un angelo lo invita alla pace, all'amore! E l'amore è per lui incarnato sotto le forme di Tamara, una fanciulla di rara bellezza, figlia di Gudal principe del Caucaso. Il Demonio ne è preso. Dall'alto della roccia, egli le offre il proprio amore: le offre il regno del mondo! I canti ingenui, garruli come quelli dell'usignuolo, di lei e delle sue amiche, canti esuberanti di rifioriture, ma non parassitiche, bensì essenziali alla melodia di genere orientale, sono dominati dal canto appassionato del Demonio. Questi, per avere la giovane, le uccide l'amante. Lo sventurato principe fidanzato non ha che una breve parte, ma le sue note sono gemme. L'aria del desio: " *O mia beltà — io ti rivedo — anco nel tenebror, ecc.* „ è un riso di dolcissima melodia.

Rubinstein conserva tutte le forme dell'opera classica, epperò anche il *concertato*, come nel momento in cui Tamara vuol prendere il velo non reggendo al dolore per la perdita del fidanzato. Visto soltanto da lei, si presenta il Demonio, che le susurra all' orecchio soavi parole d'amore, e le ripete ancora ch'ella avrà il regno del mondo! Il canto della fascinazione dispiega il suo potere sulle labbra del Demonio:






Questo canto diventa poi il *motivo dominante* dell'opera.

Tamara è oppressa dal dolore: quella voce misteriosa e quella visione la tormentano; ella supplica il padre a condurla al chiostro, il che le è concesso.

Il Demonio vuol varcarne la soglia sacra: l'angelo fa per impedirglielo, ma indarno.

La giovane è nella sua cella virginale; la sua anima è cônturbata: fa per pregare e s'accorge — che — dominata da un fascino cui non sa resistere — prega pel Demonio! Questi le si presenta. — Il duetto susseguente è prolisso anzichenò, ma poetico. Il Demonio attende dalla giovane la parola che varrà a toglierlo dalla sua abbiezione per sollevarlo al bene infinito. Attende la propria redenzione dall' amore. Tamara soggiace all'influsso maliardo, essa non sa più padroneggiarsi, e nel momento in cui il demonio le imprime un suo bacio, cade morta. L'angelo l'ha salvata. Il Demonio, che si vede distrutta la felicità sognata, impreca agli uomini, maledice l'universo e giura di perpetuare il male sulla terra.

Rubinstein ha tradotto questo dramma con una musica che ne pone in rilievo tutta la bellezza estetica: i suoi personaggi sono caratterizzati con varietà di stile nell'unità complessa del lavoro: Tamara, il Demonio e il Principe fidanzato sono tre figure scultorie, animate dall'*afflatus* del genio.

Il *Nerone*, fra altre particolarità, ha quella d' essere stato composto su testo francese del Barbier e cantato in italiano a Pietroburgo! Il Barbier non ha posto sulla scena un Nerone quale lo si intravede nello studio quasi staremmo per dire riabilitativo del Renan, ma tal quale ci fu tramandato dalla leggenda. È l'istrione depravato e feroce a tutti noto. Per bisogno di contrasti, gli sono contrapposti personaggi simpatici: Epicaris, Crisis e Vindice. Si è tentata, quanto agli usi, la risurrezione del mondo antico; così si assiste, ad esempio, alla cerimonia di un matrimonio per derisione! Non manca, com'è da imaginare, l'incendio di Roma, e Nerone

si sottrae alla forca ed alle vergate riparando nel mausoleo d'Augusto, dove ha la visione delle principali sue vittime: Agrippina, Ottavia, Seneca, Petrone, Poppea, Crisis, e, in ultimo, una legione di cristiani.

Finalmente veniamo alla morte del mostro: " *Qualis artifex pereo.* „ — " *Nerone morto, il mondo è vendicato* „: con queste parole si chiude l'opera. Vi è da notare l'antagonismo fra il mondo pagano e l'idea cristiana, che andava ingigantendo in quell' epoca di tirannide. L' opera ha principio e fine perciò con una melodia di corale.

L'intera partizione è concepita in uno stile ampio e drammatico, ma, come si disse, nelle forme dell'opera consacrate, ragione per cui i compositori della nuova scuola russa rinnegano questo artista loro connazionale, sebbene così grande e così illustre.

Rubinstein, quanto alla parte fonica e ritmica dei suoi lavori, non si allontana dagli elementi della musica occidentale segnatamente tedesca, e solo di rado ricorre agli antichi *modi*. Altrettanto può dirsi del Tschaikowsky, il quale però si rammenta un poco più spesso degli elementi tonali della sua schiatta. La sua opera *Mazepa* si apre appunto con un coro in *cinque tempi (quarti)* e in *modo* eolio liturgico, od ipodorico degli antichi greci: così pure nell'*Eugenio Oneghin*, dove ha introdotto canti slavi col loro ritmo di *misura per misura*, risultando una costante uniformità di disegno, come è leggè della musica popolare.

L'*Eugenio Oneghin* è senza dubbio lavoro genialissimo, di un gusto pari alla nobile ispirazione ed alla bella elaborazione, ma la *Dama di Picche*, nella quale il fantastico si alterna col reale, come lavoro scenico ferve di maggiore vitalità e va riguardato il capolavoro del maestro. Il libretto è tolto al grande poeta Pusckin.

L'opera si apre con un quadro di genere in cui fanno festa bambine, bambinaie e ragazzi; questi ultimi giocano al soldato: così nell' azione scenica come nella musica tutto è vita, tripudio e infantile giocondità.

Dopo questa scena vivacissima comincia a fluire copiosa e simpatica la melodia del sentimento. Ermanno — giovane ufficiale — confida ad un amico il suo amore per una vaga incognita. Tschaikowsky signoreggia da melodista espressivo e dalla frase euritmica, plastica e tosto afferrabile, senza che egli cada mai nel triviale per titillare il senso della folla, nè nell'ampolloso per illuderla ed abbagliarla. Egli vuol essere compreso, ma non scende mai a compiacenti concessioni. Il concetto della nuova scuola russa, secondo il quale mai il musicista deve rinunciare d'essere anzitutto un musicista, è da lui rispettato ed osservato, e l'intera sua partizione è da cima a fondo il lavoro di un armonista fine, di uno strumentatore ricco di amalgami nuovi e di un polifonista potente, pur avendo sempre innanzi al pensiero che la musica deve essere *arte* e non *artifizio*, idealità e non meccanismo di suoni.
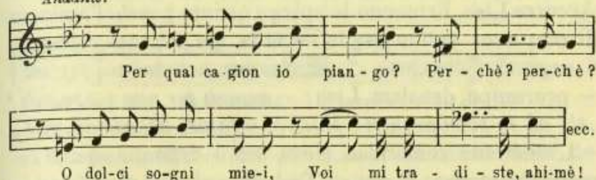
Al comparire di Lisa con la vecchia contessa, Ermanno ravvisa la sua bella e viene a conoscere che questa è ricca e fidanzata al suo amico.

La contessa, fu, ai suoi tempi, una fenomenale bellezza e tale da essere salutata la Venere di Mosca! Ella possiede il segreto di vincere al giuoco delle carte, virtù che la fece soprannominare la Dama di Picche. Questo segreto lo acquistò da un tale Saint-Germain, in Parigi, e lo pagò co' proprî vezzi! Ermanno, che è un povero ufficiale ai primi passi della sua carriera, resta colpito, sedotto dal racconto delle carte prodigiose: queste potrebbero renderlo felice. Si scatena un temporale; — sul movimento orchestrale descrittivo, Ermanno giura pei fulmini scroscianti e per tutti gli elementi in rivoluzione che Lisa sarà sua. La onomatopea dell'orchestra e la declamazione musicale del personaggio sono opera eminentemente artistica: il dramma comincia a imporsi allo spettatore.

La fantasia del Tschaikowsky non si addorme un istante, ma si sprigiona in viva melodia, fiorente sulle labbra dei personaggi in purissimo stile vocale. Nelle prime scene del secondo atto — fra Lisa e le amiche —

è un incessante pispiglio di grazia melodica. Trova qui posto un' aria di controdanza contadinesca che è un gioiello di leggiadria ritmica.

Rimasta sola, Lisa è mesta ed esprime il suo dolore in un *andante* di squisitezza Bizettiana: è chiaro e semplice come il fraseggiare di questo grande creatore di ritmi e di combinazioni armoniche innanzi a lui inescogitate. Il ritmo acefalo seguente non ricorda quello dell'assolo detto delle carte di Carmen?




Questo monologo è uno dei più belli squarci di musica drammatica moderna. Lisa non ama più il fidanzato: ella si sente trascinata da una forza misteriosa verso Ermanno. Il momento psicologico è perfettamente reso. Ermanno sopraggiunge: vuol morire ai suoi piedi, poichè dessa è d'altri. La musica, melodiosamente appassionata, eleva la bellezza della situazione, si immedesima in essa, la domina. Ermanno chiede perdono alla giovane sospirando un canto supplichevole pur esso assai felice, ispirato, e che dalla forma ritmica acefala riceve un'espressione affannosa e commovitrice. È musica che esce dal cuore dell'azione. Ermanno, che si sa ora amato da Lisa, vuol conoscere le tre carte infallibili della Dama di Picche.

Nello svolgere il dramma musicale, Tschaikowsky non impiega neppur esso, come Rubinstein, i *Leitmotive*, ma ricava eccellente partito dai *motivi dominanti* e dai loro opportuni richiami.
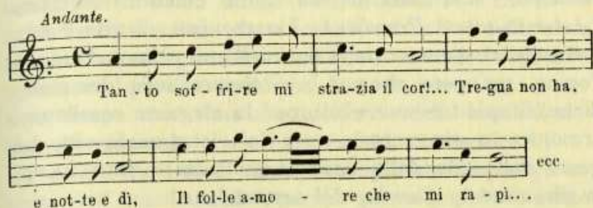
Cessati i clamori di una splendida festa da ballo, si cantano pastorali del più grato sapore arcadico. Intanto Ermanno ha ottenuto da Lisa la promessa di fuggire seco lui.

È notte: siamo nella stanza da letto della vecchia contessa. Ermanno è là. Egli non sa resistere alla brama di conoscere il segreto delle carte. La contessa si risveglia, e nel vedere un uomo nella sua stanza resta atterrita. Il giovane ufficiale, impaziente, e come forsennato, le si getta ai piedi, la supplica, la scongiura a svelargli le carte: la vecchia si rifiuta, perchè se rivelasse il segreto ella dovrebbe morire. Ermanno, disperato, leva di tasca una pistola e fa fuoco. La vecchia cade morta dallo spavento, sebbene non tocca dal proiettile. Accorre Lisa. Ermanno le spiega quanto passò: l'assicura di non aver egli uccisa la vecchia, ma soltanto chiestole il segreto delle carte. " *Ah, dunque, non sei qui per me?* — prorompe, desolata, Lisa: — *venisti per uno scopo vile! Ah, ed io potei amarti! Mostro, infame, assassino, va!* „

L'elemento romantico eleva ora il dramma in una regione fantastica: l'arte di Tschaikovsky si manifesta in tutta la sua potenza. Un preludio orchestrale sintetizza la pagina capitale dell'opera: le armonie del corteo funebre della vecchia contessa perseguono l'ufficiale, che indarno cerca il sonno nella sua stanza in caserma. Egli legge una lettera di Lisa, sempre innamorata di lui: ella non lo crede colpevole e gli dà un appuntamento per la mezzanotte. Se a quell'ora non lo vedrà, ella dovrà credere a ciò da cui rifugge il suo pensiero. Egli la compiange, e vorrebbe dormire. Preda all'agitazione, esaltato, ha delle allucinazioni: gli sembra udire i mesti canti che accompagnarono la salma della contessa; poi si scatena un uragano. Ad accrescere il terrore di questa scena, apparisce lo spettro della contessa: è venuto, suo malgrado, a rivelare le tre carte, ma alla condizione che Ermanno sposi Lisa: queste carte sono: il *tre,* il *sette* e l'*asso.* La rivelazione, tanto sospirata, sconvolge la sua ragione: l'ufficiale impazzisce.

Il coro funebre è nello stile della musica della chiesa russa: armonie larghe, ritmiche, dapprincipio nella tonalità dorica latina, ma poi trattate modernamente. L'apparizione della Dama di Picche ha tinte cupe di un sovrannaturalismo Weberiano.

Vogliamo qui additare pure il monologo dell'attesa. Lisa è sola in un luogo deserto sulle rive della Neva: s'intende che se Ermanno non si farà vedere, ciò vorrà dire ch' egli è colpevole dell' assassinio della contessa. Melodie eolie, ora dolci, ora meste, traducono lo stato psichico della giovane innamorata:




La mezzanotte è suonata. Lisa è al colmo della desolazione. L'ufficiale non si è veduto ancora; la sua colpa è dunque certa. Lisa si vede perduta e maledetta. — Il compositore non ha sdegnato di adottare qui la forma della *cabaletta* italiana. — Ma Ermanno alfine giunge. Espansione d'amore e di gioia in uno squisito duetto dialogico di finissima elaborazione melodica ed armonica.

Lisa, pronta alla fuga, gli chiede dove la condurrà: " *Alla casa da giuoco* ", risponde Ermanno, che le narra d'aver avuto dallo spettro della vecchia le tre carte. La giovane non dubita più del delitto dell'amante.

Il motivo della *cabaletta* è qui ingegnosamente ricondotto mentre Ermanno è in estasi pel possesso delle carte: la sua esaltazione non ha più freno: egli non riconosce più colei che lo adora: Ermanno ha perduto la ragione. Lisa, innanzi a questa catastrofe, si getta nella Neva.

L'ultimo atto (il quarto) si svolge in una casa da giuoco; i convenuti cantano e bevono. In una canzone d' indole etnica del luogo, il *ritornello* del coro presenta lo schema ritmico $\frac{2}{4}+\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}+\frac{3}{4}$.

Ermanno viene a sperimentare le tre carte famose: sul principio la fortuna gli fa buon viso, ed egli vince

una somma ingente. L'ebbrezza del gioco freme nella musica, condotta con grande abilità artistica; ma poi la fortuna volge le spalle al delirante giuocatore. Lo spettro della vecchia contessa si mostra ancora, visto solamente da Ermanno. L'apparizione è accompagnata dallo stesso movimento orchestrale udito ad ogni presentarsi della contessa. "*Che vuoi da me?*", le chiede l'ufficiale, "*La mia vita? Prendila!*" Un *requiem*, di rito russo, e il motivo d'amore della fine dell'atto primo, chiudono l'opera: un'opera che per la ricchezza delle idee melodiche, limpide e scorrevoli, per la elegante cesellatura armonica e strumentale, per la eletta modernità del gusto, dello stile, del genere va giudicata un capolavoro: la diremmo la *Carmen* del settentrione!

Invero il Tschaikowsky ha la eleganza e il talento inventivo, la fecondità melodica, la maestria contrappuntistica e la smagliante pittura orchestrale, non disgiunta da vivo sentimento drammatico, del compositore che rese immortale la sigaraia di Merimée.

Il soggetto di quest'opera, che pel suo eccezionale valore credemmo opportuno di analizzare, è di natura essenzialmente psicologica: dapprincipio la passione d'amore ne forma il fondo, ma poi un'evoluzione patologica morbosa domina l'intero dramma. Il protagonista, Ermanno, non vede, non sogna, non brama che l'oro. Lisa è ricca, ed egli pure vuol esserlo ad ogni costo: la sua follia costa la vita alla vecchia contessa, alla giovine fidanzata, a sè stesso: è uno scoglio contro cui tutto rovina. — Al *Fatum* degli antichi è sostituito il *morbus*, una forza demoniaca ineluttabile. Al volere ignoto è succeduta la forza irresistibile di una psiche degenerata. Questo lo spettacolo che rinnova nel pubblico moderno il terrore della tragedia antica, dal quale l'anima esce purificata e sente il bisogno di rivolgersi in alto, dove spera trovare una pace consolatrice e quella dolcezza che è la beatitudine dell'amore prosciolto dai mali della terra.

Compiuto il nostro studio estetico sulla musica drammatica dell'Europa orientale, non isfugge all'osservatore il fatto del rapido progresso raggiunto dagli Slavi

nella musica e l'alto posto che seppero conquistare fra le nazioni più artistiche .e più colte teutoniche, latine ed anglosassoni. È questo un fenomeno di grande momento e di un significato scientifico assai considerevole. Da cento schiatte, da cento lingue, dagli usi e costumi i più svariati, da tradizioni remotissime si sprigiona una forma di canto satura di sentimentalità, e che trova nella tonalità *minore* detta *antica*, ed anche nelle altre *armonie elleniche*, la sua manifestazione assolutamente spontanea, genuina e schietta, facendo però largo posto a un tempo medesimo alle due forme della tonalità moderna occidentale e alle loro varietà accessorie.

Fra gli Slavi si è conservata, più che altrove, l'essenza dell'antica tonalità, perchè questo popolo fu meno innovatore degli altri.

Esso ha custodito, nel canto popolare, il tesoro della tradizione dei suoi padri, e perciò nel canto popolare che risuona dai paesi del Caucaso alle sponde della Neva s'alza il vergine profumo delle terre, — lussureggianti di vegetazione, — non anco premute da piede umano. Quei canti melanconici, pieni di voluttuosa tristezza, narrano le istorie dei vecchi tempi: la varietà *modale* accusa una musica destituita d'armonia come ai tempi delle prime civiltà. Le *sette specie d' ottava* dell'India si riproducono nelle armonie dell'Asia minore, della Grecia e della Chiesa d'Antiochia, nella togata società del Lazio, nei canti dei cristiani dell'occidente, così nelle melopee della liturgia mozarabica come nelle melodie celtiche. Fu l'ulteriore evolversi del principio armonico e polifonico — il principio dell'armonia attrattiva — che eliminò i *modi* antichi per lasciar predominare il dualismo tonale *maggiore* e *minore* stabilitosi sotto la influenza della musica drammatica.

È solo per eccezione che Bach e Beethoven, e qualche altro compositore moderno occidentale, si valgono della tonalità della musica omofona rivestita della sua armonia naturale, la quale si risolve in un diatonismo puro, o appena temperato dagli elementi cromatici nelle *cadenze*, e, a preferenza, nelle *parti* interne del tessuto armonico.

Orbene, la Russia, apparsa l'ultima nello splendido circolo delle nazioni artistiche, si distingue per un suo proprio accento nel concerto universale, e questo accento riesce simpatico a tutti perchè risveglia in fondo all'anima ricordi comuni: l'atavismo ha gran parte in codesto fatto, e se vogliamo conoscerne la cagione non abbiamo che a volgere un pensiero alle nostre prime origini.

Nell'adottare gli elementi che costitutiscono l'armonia e la polifonia dei maestri occidentali, nel raccoglierne i materiali, nel far tesoro delle varie forme della composizione, -- già stabilite quando Pietro I° e Caterina II italianizzavano musicalmente il loro paese, — i musicisti russi, piena l'anima delle loro melodie nazionali, dovevano con Glinka, Borodin e Rimsky-Korsakov creare un'arte nuova che è il felice contemperamento della ispirazione melodica sorta fra il popolo con la tecnica più affinata della scienza musicale moderna.

---

## § XXVII.

# L'ARTE DI RICCARDO WAGNER

## ED ESSENZA DEL DRAMMA MUSICALE.

Riccardo Wagner. — Sue lotte per l'arte. — Evoluzione del suo stile. — I *Leitmotive*, o motivi egemonici. — Metafisica del sistema Wagneriano. — Vera essenza dei *Leitmotive*. La *Sprechmelodie*. — Sua analogia col melologo. — Natura artistica dei popoli teutonici. — La leggenda e il simbolo. — Il mito riguardato come incarnazione poetica dei fenomeni dell'anima. — I capolavori Wagneriani. Le innovazioni in *Tristano ed Isolda*. — Poetica e plastica musicale di Wagner. — Realità e simbolo. — La Tragedia e suoi mezzi drammatici. — Il Vero nel suo significato filosofico ed estetico. — Immanenza delle passioni attraverso i secoli. — Come queste sieno state espresse nella musica drammatica. — Categorie dell'opera.

L'arte di Wagner ci conduce a parlare della più grande riforma che mai siasi avuta nell'opera in musica; — i germi di questa riforma si trovano — come puro elemento musicale — in G. S. Bach, e già lo vedemmo analizzando alcune sue cantate e la *Passione secondo San Matteo,* in Gluck e in Beethoven.

Wagner fu ispirato da un alto ideale artistico e dal desiderio di dotare l'arte tedesca di un'opera nazionale. A questo nobilissimo scopo egli consacrò l'intera sua esistenza, e lo raggiunse. Quale esempio per gli altri popoli!

Neppure il Glinka, in Russia, che pur iscoprì un nuovo e vasto orizzonte dell'arte, e nè il Weber, cui devesi la fedele pittura della vita tedesca nel suo *Freyschütz,* portarono in teatro una così complessa e radicale rinnovazione ideale ed organica come quella che rese immortale il nome di Wagner.

Sono memorabili, e grandemente istruttive, le lotte da lui sostenute per realizzare un così ardito pensiero: furono lotte titaniche, delle quali solo un genio suo pari poteva trionfare.

E il genio di Wagner trionfò perchè la sua eletta educazione letteraria, filosofica ed artistica e l'ambiente severo in cui crebbe alla libertà del pensiero ed alla tenacia degli studi, favorirono, in una mente ferace come la sua, lo sviluppo di idee nuove e riformatrici. Schiller, Goethe, Kant avevano rigenerata la letteratura, la poesia, la filosofia, come Weber, Beethoven e Mendelssohn avevano rinnovata l'arte musicale al soffio del romanticismo invadente; questo l'ambiente in cui si svolse il genio di Wagner.

Lo stile di Wagner offre una lenta ma continua evoluzione verso un ideale elevato e grande.

Dopo alcuni saggi (le *Fate* e la *Novizza di Palermo*), il poeta e musicista lipsiano diè il *Rienzi* (1842), il *Vascello Fantasma* (1843) e il *Tannhauser* (1845), le cui forme, sebbene già recanti la forte personalità dell'autore, non si allontanano molto dall'opera cosmopolita della capitale francese, pur ritenendo anche buona parte dello stile di Weber. È in particolar modo nel *Lohengrin* (1850) che l'arte di Weber è manifesta nella sua essenza leggendaria, romantica e mistica. Nel *Lohengrin,* il più popolare dei capolavori Wagneriani, il linguaggio melodico dei personaggi, dolce e fluente come luce d'aurora, si contempera in giusta misura, armonicamente, all'elemento orchestrale.

Il *Lohengrin,* come i precedenti lavori, conserva la dizione cantata dei personaggi e la suddivisione degli atti in *pezzi,* ma ciascuno di questi pezzi è un getto di ispirazione melodica, è un quadro di incantevole poesia, è una corrente fonico-psichica viva e comunicatrice. Il preludio, colla visione del San Graal, l'*arrivo del cigno,* la scena del balcone, — al chiaro di luna —, il duetto fra Telramondo ed Ortruda, il duetto fra Elsa ed Ortruda, la musica del corteo nuziale, con quella sua sapiente fusione di voci e strumenti, l'impetuoso preludio del

torneo, il duetto nuziale fra Elsa e Lohengrin, — duetto che è tutto un poema d'amore, una pagina musicale sovranamente psicologica, — il racconto finale, — sulla musica del primo preludio, — sono la rivelazione di un'arte assolutamente nuova: nuova nella forma della melodia, nuova nella armonizzazione, nuova in ogni atteggiamento dei ritmi, nuova nello strumentale.

A creare un'arte simile, non bastava il genio naturale di un artista, ma, come abbiamo detto, si richiedevano pure studî vasti, ci voleva l'influenza di un ambiente colto e serio, profondo nella filosofia e nella musica, come era appunto la Germania a mezzo il secolo nostro.

Era il tempo in cui l'Italia, più che mai di *dolore ostello,* non poteva avere — e non aveva — in cima ai suoi pensieri che aspirazioni patriottiche: — la cacciata dello straniero e la propria unità; — perciò si spiega se la sua arte non conobbe — in ispecie dalla morte del Bellini all'apparizione del *Mefistofele* di Boito — la grandezza della Wagneriana, ad onta della innata genialità dei nostri massimi compositori di quel periodo. Certo che l'enorme differenza esistente fra l'arte dei due paesi va pure ricercata nella loro indole etnica, così diversa. E in ciò va ricercata pure la ragione degli ostacoli incontrati dall' arte tedesca allorchè essa volle invadere le provincie latine. Se vinse, col lungo volgere degli anni, fu perchè il bello — come suona la sentenza Kantiana — ha fra i suoi attributi pur quello, o prima o poi, di piacere universalmente. Fu così che l'estetica Wagneriana penetrò non solo nel mondo latino, ma anche nell'anglo-sassone e fra gli *Yanchée* d'oltre oceano, come in altri tempi l'arte italiana aveva dominato il mondo, quel mondo ch'essa dapprima aveva saputo aprirsi con le sue armi vittrici. Alle conquiste dell'armi spesso succedono le conquiste delle arti; — ma avviene pure il fatto opposto, e cioè che un popolo sia ancor prima conquistato col pensiero che non con le forze materiali.

È veramente nel *Lohengrin* che comincia a mostrarsi e farsi strada il sistema drammatico-musicale del grande Lipsiano.

Sin dal secolo passato, – per non risalire ad epoche anteriori, e cioè ai misteri medioevali, all'*Orfeo* del Monteverdi (dove trovasi il ritorno frequente di un'idea musicale caratteristica già preudita), – G. S. Bach nella cantata *Actus tragicus* e nell'altra per la *Festa della Riforma,* e, in Francia, e in uno stile semplice e leggero, Grétry, nel *Riccardo cuor di Leone,* avevano riconosciuto razionale il richiamo, nel corso di un lavoro musicale, di uno o di parecchi motivi già antecedentemente apparsi nel lavoro stesso, – onde i *motivi dominanti;* – e tal processo era stato, più tardi, seguito da altri maestri (si può ricordare il canto degli Anabattisti nel *Profeta,* il corale di Lutero negli *Ugonotti,* ecc.), ed eretto a sistema di composizione drammatico-musicale da Berlioz già sino dal 1826. Wagner se ne valse anch'egli, ma su vasta scala, con nuovi intendimenti estetici e con vedute profonde e moltiplicando infinitamente i temi melodici dai caratteri scultorii, tosto afferrabili, facili a ricordarsi, ed elevandoli alla importanza di protagonisti – invisibili ma psicologici – del dramma musicale.

Orbene, i *motivi dominanti* nel *Lohengrin* sono commenti filosofici o psicologici in logica corrispondenza diretta coll'azione svolgentesi sulla scena, e si riferiscono non soltanto all'azione presente, ma anche al passato e al futuro. Questi commenti orchestrali sembrano rievocare al pensiero il coro dell'antica tragedia dei Greci.

I *motivi dominanti,* tramutati nei *motivi tipici,* o conduttori *(Leitmotive),* perchè guida dell'azione drammatica, e che noi chiamiamo volontieri *motivi egemonici,* sono la *base* dei *Maestri cantori di Norimberga* e informano, da cima a fondo, e con maggior persistenza, *Tristano ed Isolda,* – il più Wagneriano di tutti i lavori di Wagner, – la tetralogia dell'*Anello del Nibelungo* ed anche il *Parsifal.*

Nelle opere in cui il sistema dei *Leitmotive* assunse il massimo sviluppo non è però a credere non si riscontrino idee melodiche da essi indipendenti, chè non

mancano veri pezzi nelle forme consacrate, con motivi loro proprî e liberi da qualunque legame materiale con la complicata trama dei motivi egemonici della partizione.

Innanzi al sistema Wagneriano, nel quale i *Leitmotive* dell'orchestra chiosano in tutti i particolari l'azione, innanzi a quest'arte pensata, trova applicazione la definizione della musica di Schopenhauer: " *Musica est exercitium* METAPHISICES *occultum nescientis se philosophari animi.* „ L'aforismo di Leibnitz non ebbe a soffrire che il cambiamento di una parola, ma questa basta a mettere l'arte in rivoluzione e a preparare al dramma musicale una trasformazione radicale.

Per Leibnitz, che scriveva in un tempo in cui la sensazione musicale aveva predominio sulla psicologia, vigeva ancora il principio di Pitagora, pel quale la musica era l'incarnazione dei numeri; e perciò, secondo il filosofo tedesco, la musica veniva considerata " *un calcolo* MATEMATICO *che l'anima fa inscientemente.* „

La psicologia ha oggi detronizzata la supremazia assoluta della scienza dei numeri, essa trionfa nell' arte romantica, come il classicismo si rispecchiava invece nella filosofia degli antichi.

I *motivi dominanti* hanno analogia coi temi capitali della musica sinfonica, epperò sono sopratutto di ragione musicale; — i *Leitmotive* sono, al contrario, un elemento speciale del nuovo stile, e sono perciò, ed anzitutto, di ragione drammatica; non si cerca con essi un effetto mnemonico musicale, ma di agire sul sentimento e sulla intelligenza dell'uditore.

Una singolarità della riforma Wagneriana è l'aver tolto la melodia ai personaggi drammatici della scena per lasciarla esclusivamente signora dell' orchestra: i *cantanti* non *cantano* più, ma *declamano musicalmente;* nè la loro declamazione ha linee melodiche e atteggiamenti prosodiaci idealizzati: sotto questo ordine di idee l'arte Wagneriana è più realista della Gluckiana, nella quale la idealità melodica non è bandita dalla scena.

Questo (il declamato) lo stile del *Tristano ed Isolda* e dell'*Anello del Nibelungo,* dove se vi ha talvolta alcuna

melodia vocale, questa sembra una concessione fatta in via puramente di grazia e solo se il personaggio ha da cantare, richiesto dalle ragioni del dramma, una qualche sorta di canzone; ma nel dialogo, nello svolgersi dell'azione è la *Sprechmelodie* che domina, ora nel gusto Bachiano, ora in quello di Gluck, ma spesso, bisogna riconoscerlo, con tratti assai scabrosi per l'ugola umana.

Questo genere di musica ha stretta analogia con la forma del melologo (1), con la differenza che il melologo, propriamente detto, è una declamazione a voce parlata sopra una musica imitativa o descrittiva strumentale, mentre la recitazione Wagneriana è musicale; non è nè la parola ordinaria dalle modulazioni intraducibili sul rigo musicale, nè idealità melodica: non è veramente nè parola, nè musica: è un nuovo elemento d'arte esclusivo al dramma musicale Wagneriano, se pure non era il modo della declamazione dell'antica tragedia dei Greci, fatta astrazione dalla polifonia strumentale moderna, che nulla ha a vedere colla *Krusis* d'Archiloco, nè colla eterofonia di cui parla Platone.

Col suo sistema, Wagner si è interamente distaccato da Mozart e da Weber, — tuttochè da quest'ultimo avesse preso le mosse. Costoro, invece, dimostrarono d'aver bevuto alla fonte della italiana Ippocrene, e per essi la melodia è signora tanto della scena quanto dell'orchestra, secondo le fasi del dramma e secondo alti intendimenti estetico-musicali. Essi abborrono dai sistemi preconcetti e seguono, nella condotta dei loro lavori, le leggi della natura, — sempre trasformabili, — della

(1) Della ibrida forma d'arte del melologo abbiamo esempi nel *Pigmalione* di Rousseau, nell'*Arianna in Nasso* di G. Benda (a motivi continuamente variati, perciò componimento senza unità), e, di ben altro valore artistico, nella *Preciosa* e nel *Freyschütz* di Weber (scena della *gola del lupo*) e nel *Fidelio* di Beethoven. Hanno melologhi lo Zumsteeg, Lindpaintner, Berlioz, quest'ultimo nel genere sinfonico, ed anche ne troviamo in Gluck, in Bach, in Schumann, che ha i monologhi *Bell'Edvige*, il *Fanciullo della landa*, e quelli del *Manfredo*. In quest'ultimo lavoro ne abbiamo parecchi quali cantati e quali parlati: fra gli ultimi quello di Manfredo, all'apparizione del quadro incantato, e l'altro sull'*assolo* del corno inglese (l'*Alpenkuhreigen*), pagina di un naturalismo verginale.

psiche umana. Essi sono perciò, sotto un certo aspetto più veri, più liberi e non aggravano la convenzione fondamentale del dramma cantato con una seconda convenzione, — sia pur logica, — che ne mostra il lato artificioso e sistematico, per quanto il lavoro sia, in Wagner, trattato con maestria somma e gli *effetti* possano essere soprammirablli e talvolta irresistibili.

Wagner deve essersi accorto d'aver spinto il suo sistema forse troppo oltre, se nel *Parsifal*, sebbene non rinunci ai *Leitmotive*, cercò di essere meno complicato: direbbesi che in questo insigne lavoro il grande artista aspiri a quel connubio fra il genio tedesco e l'italiano ch'egli vagheggiava ne' suoi sogni di poeta, e che — nelle condizioni tutt'affatto diverse della musica di un secolo addietro — era stato attuato dal divino Mozart. Il nuovo verbo musicale era stato annunziato dal Wagner, anteriormente al *Parsifal*, da non poche pagine di canto fluido e chiaro della tetralogia dei *Nibelungi*. Persino il *Tristano ed Isolda* offre ispirazioni in questo stile libero da ogni principio convenzionale e dalla preconcezione di una speciale organica struttura drammatico-musicale.

Ma, rispetto all'arte nuova, non si deve dimenticare che Wagner, in ispecie colla tetralogia, scriveva pei suoi connazionali, assai più portati di noi per le speculazioni del pensiero, per il misticismo, per gli argomenti mitologici, per il maraviglioso della leggenda e la pura declamazione musicale. In Italia gli argomenti mitologici e il canto parlato rappresentano il melodramma in fascie: la bianca colomba guidò sull'onde la conca di Venere assai prima che il *Cigno canoro* conducesse la navicella del mistico cavaliere del San Graal. L'Italia, meno contemplativa della Germania, oggi si abbandona alla sua natura ardente ed appassionata, gettandosi corpo ed anima nei vortici del naturalismo artistico, ma, fortunatamente, senza rinunciare al prestigio della melodia vocale.

Wagner, poeta profondo, universale, nei suoi drammi musicali accolse però soggetti di ogni genere, — nè vi

ha ragione di esclusioni; già vedemmo ch'egli iniziò la sua carriera di compositore con un'opera fantastica, le *Fate*, tolta dalla *Donna serpente* del nostro Gozzi.

Il soggetto ha una singolare somiglianza col *Lohengrin*, là dove la fata Ada apre l'anima all'amore del principe Arindal, a patto che questi non le chieda donde ella venga, nè chi ella sia. Egli promette, e i due amanti vivono felici in un castello fatato. Ma il principe — come Elsa — punto da irresistibile curiosità, manca alla promessa, e la fata sparisce. Non diamo il seguito (l'espiazione di Arindal, la trasformazione di Ada in istatua, il suo ritorno alla vita per magia del canto di Arindal e i loro sponsali) bastando quanto si è accennato a dimostrare il punto di contatto tra i due lavori (1). Alle *Fate* seguì la *Proibizione d'amore (Das Liebesverbot)*, tolta da Shakespeare; e dopo questi due lavori, l'uno fantastico, l'altro imaginoso, ma concreto, vennero prima il *Rienzi* (soggetto del Bulver), affatto storico, e poi il *Vascello Fantasma,* d'argomento essenzialmente leggendario.

Nel *Lohengrin* e nel *Tannhauser* la leggenda si svolge in mezzo a un quadro storico, nell'*Anello del Nibelungo* Wagner s'abbandona interamente al mito, ma " nel *Ring,* scrive Ernst, tutti i moventi passionali della nostra attività vi si incarnano; la nostra vita terrestre vi si trova trasfigurata e interpretata al punto di vista puramente umano. E lo stesso è nel *Parsifal*, con meno vasti sviluppi, ma anche con un'unità teatrale più diretta „.

Ne' suoi quattro drammi mitici, Wagner abbraccia il vasto ciclo del dramma umano; sotto l'allegoria degli enti mitologici, è raffigurata la lotta fra le potenze della natura, fra le divinità e l'uomo, fra le più indomite passioni: l'amore, l'eroismo, il sacrifizio, la sete delittuosa dell'oro, l'ambizione, la gelosia, l'invidia, l'odio, le per-

(1) *Giove e Semele, Melusina* sono soggetti pur essi non privi di analogia con quello delle *Fate*. Hanno per base il principio della curiosità che perde sè stessa. Così pure in *Psiche* (di Lafontaine, di Apuleio e di Leucio di Pabra), in Orfeo, che perde Euridice per averla riguardata, contro il divieto di Plutone, prima d'uscire dal Tartaro.

fidie, i tradimenti, tutto ciò compendia e presenta — in simboli espressivi — la leggenda dei secoli passati, il presente e l'avvenire. Il simbolo è così larva del vero.

Bisogna scendere nel profondo concetto del *Nibelungenlied,* e non fermarsi alla esteriorità superficiale, per comprendere l'alto significato filosofico ed estetico del poema. — La mitologia non è di questo colossale lavoro che la veste poetica, la forma sensibile parlante al cuore ed alla intelligenza, ma lo spirito va più oltre: penetra l'invisibile, vi porta la luce e discopre il vero, quel vero che, sotto diverse parvenze, cela l'essenza dell'uomo di tutte le schiatte e di tutti i tempi.

La tetralogia di Wagner è l'epopea storico-evolutiva della psiche umana, rinnovantesi ad ogni periodo così della civiltà che della barbarie: è un dramma che si svolge, si compie e ricomincia all'infinito (1).

Se il vero psichico da Wagner messo in luce, mercè l'elemento fonico, è universale, la forma dei suoi simboli è particolare alla saga nordica, — per quanto questi simboli non sieno, in fondo, che la metamorfosi di enti indo-grecanici; — ciò localizza l'azione in un ambiente determinato, per chi non giunga ad astratteggiarsi dall'ente visibile; così pure la forma musicale della tetralogia rappresenta, più che uno stile universale, il massimo sviluppo della musica tedesca, non già di Gluck e di Beethoven o di Mozart e di Weber, — che sono i meridionali dell'arte nella loro patria, — ma di Reineke, di Buxtehude e di Bach, idealizzatori del corale e della tecnica armonica del settentrione d'Europa.

È nell'*Anello del Nibelungo,* in queste quattro opere

(1) Il soggetto che informa i quattro drammi è essenzialmente simbolico: l'oro, simbolo del possesso sotto la più sempliee forma, è l'oggetto dell'umana cupidigia, di desideri insaziabili e di invidie mortali; — l'anello mostra la passione indomabile e odiosa, condensata, accumulata, nascosta in un piccolo oggetto. La stessa forma dell'anello significa il ciclo dei desideri rinnovantisi senza tregua e che nulla può saziare. — Ma c'è di più. Wagner volle, attraverso a concezioni di pura fantasia, spiegare il significato del tesoro dei Nibelungi come simbolo del potere mondiale della stirpe degli Hohenstaufen sino alla sua estinzione. Ciò appare identificando i Nibelungi coi Ghibellini.

gigantesche, che il sistema Wagneriano dei *Leitmotive* ha il suo massimo sviluppo. Hans von Wolzogen ne fece oggetto di speciali studî, ai quali non furono estranei i lumi forniti da Wagner medesimo.

Nel loro genere, le monografie del Wolzogen sono veri modelli di analisi drammatico-musicale, e perciò ci guarderemo bene di tentarne qui di nuove: è a questo autore che rimandiamo quanti bramano sviscerare in tutti i suoi particolari l'arte di Wagner.

Fu osservato che ciascuno dei drammi della tetralogia (l'*Oro del Reno*, la *Walkiria, Siegfried* e il *Crepuscolo degli Dei*) può raggiungere il suo effetto commotivo sul pubblico anche senza che l'uditore si renda conto delle fasi dei motivi egemonici (1); noi non lo neghiamo interamente, ma ciò ammesso pure, quanta parte delle bellezze della concezione Wagneriana non andrebbe perduta?

Così, per citare un esempio, nella monumentale marcia funebre del *Crepuscolo degli Dei*, all'infuori della impressione tragica sintetica, chi vedrebbe all'attacco del motivo di Siegfried sorgere innanzi al proprio pensiero la figura dell'eroe, vittima del tradimento di Hagen? Il ritorno di tale motivo è qui sempre interrotto, finchè vien poi dominato dai temi dei Welsunghi, che si elevano a sublime poesia elegiaca. Per chi non riconoscesse il tema eroico di Siegfried, il tema dei Welsunghi, il canto che rivela la pietà di Siglinda, la soave melodia d'amore, la fanfara della spada, — punto supremo di questa marcia, — e poi ancora di nuovo il

(1) La musica della intera tetralogia è composta secondo il sistema adottato da Wagner per il *Tristano ed Isolda*, e cioè sul sistema dei *Leitmotive*. Uomini, affetti, cose, pensieri, passioni, tutto viene incarnato in altrettanti incisi melodici: l'*Oro del Reno* ne ha 35, la *Valkiria* ne ha 22, il *Sigfrido* ne conta 20 e soli 13 il *Crepuscolo degli Dei*. Si osservi che di opera in opera i motivi tipici nuovi vanno sempre più diminuendo di numero, poichè non cessano di figurare di volta in volta pure quelli delle opere antecedenti. È un colossale, immenso mosaico di motivi, i quali ricevono dal genio del maestro un sempre nuovo atteggiamento e uno sviluppo sinfonico maraviglioso.

tema di Siegfried echeggiante di epica ed immortale grandezza, non si saprebbe rendere ragione di un componimento cotanto svariato nelle idee melodiche, per quanto su di esse domini il tema di Siegfried e il genio di Wagner imprima al lavoro intero un potente senso di unità e di sentimento doloroso.

Dal simbolismo umano, incarnato nel mito dell'*Anello del Nibelungo,* passiamo alla incarnazione della passione più umana di quante agitano il nostro essere — l'*Amore,* — che ha la sua più sublime tragedia — (il più sublime idillio lo ha in *Romeo e Giulietta* di Shakespeare) — e la sua apoteosi immortale nel *Tristano ed Isolda.*

Il soggetto appartiene al principio del medio evo e fa parte di quel ciclo di leggende del re Arturo di cui la più celebre compilazione venne fatta da Goffredo di Strasburgo. Wagner cangiò alquanto la leggenda facendo — con un tratto etnico spiccatissimo e incomprensibile pei meridionali — di un marito vendicativo, un marito rassegnato, evangelico: l'amore dell'adultera coppia lo commuove, non lo sdegna! Tristano non isfuggì al guardo dell'Alighieri, che lo dannò nelle bolgie del suo *Inferno,* insieme agli infelici cognati, a *Semiramìs* ed a *Cleopatràs lussuriosa.*

La partizione di questo lavoro non somiglia in nessun modo alle forme dell'opera a tutti note. — " L'esecuzione musicale di *Tristano* (scrive Wagner) non offre più una sola ripetizione di vocaboli, il tessuto delle parole ha tutta l'estensione destinata alla melodia; in breve, la melodia è di già costrutta poeticamente. „

Ogni atto, da cima a fondo, è tutto di un getto, — nessuna soluzione di continuità, — abolita interamente la suddivisione dei pezzi. — I cori, elemento sì importante nell'arte ellenica, — quell'arte che — vedi stranezza, — il Wagner voleva resuscitare, — qui non hanno che *poche battute.* E col coro, coi duetti, con le arie e coi concertati sono pure banditi i canti a voci simultanee (salvo rare eccezioni, come ad esempio nel duetto d'amore), ritornando così all'opera primitiva italiana. E anche Gluck, nell' *Armida* e nell' *Ifigenia in Tauride,* aveva, — in

omaggio alle idee di Rousseau e di Grimm, — rinunciato ad ogni sorta di pezzi concertati. Così fece pure il Piccinni nella *Didone*, al tempo delle fiere lotte fra *le coin du roi et le coin de la reine.*

È il sistema portato alle sue ultime conseguenze. Eppure, quando sienvi sulla scena parecchi personaggi agitati da sentimenti diversi, — come allorchè Marke, il regale marito di Isolda, sorprende i due amanti, — nulla impedisce, a nostro avviso, che ciascun d' essi estrinsechi ciò che passa nel proprio animo.

Se ammettonsi i *concertati* a intrecci tematici diversi in orchestra, perchè non potremo ammetterli anche nelle voci sulla scena, ben inteso quando il dramma lo consenta? Il Wagner dei *Maestri Cantori di Norimberga* risponde per noi (Si rammentino il quintetto e la fuga).

La passione d'amore mai si estrinsecò più appassionata e tragica come nel *Tristano ed Isolda.* La scena della trasfigurazione dell'eroina è l'apogèo delle bellezze di questo dramma: essa resterà a testimoniare in perpetuo ciò che poteva il genio di Wagner nel dominio dell'ispirazione dolce e fervida e della fantasia liberamente trasportata sulle ali della melodia infinita.

Non vi ha ammirazione che basti per questa scena stupenda, per il preludio (stato così mal compreso da Berlioz), per l' orchestrazione descrittiva del duetto d'amore, per l'ingresso del protagonista e per l'ultima esplosione di sonorità sulla fine dell'opera, esplosione che vince quella di tutte le altre perorazioni del *Tristano:* un'espansione di forze orchestrali che è parossismo di accesa passione, e che non sarà da altre così facilmente superata!

Il medioevo cavalleresco e superstizioso, il più vivo sentimento della natura, il carattere dell' ambiente e sopratutto un cieco e irrefrenabile istinto d'amore rivivono interi in noi: in *Tristano ed Isolda* splende il simbolo del più misterioso, del più profondo e forte dei sentimenti umani: l'amore vi è espresso in tutta la sua possanza divina.

Nè la vita borghese mancò di attrarre a sè il genio

di Wagner; in questa il grande poeta e musicista si fa pittore di scene svariatissime, di costumi semplici e schietti ed interpreta la bonomia e l'intimo sentimento di un popolo che risorge a nuova vita.

I *Maestri cantori di Norimberga* ci ricordano, in qualche parte, la *Lotta tra Febo e Mida* di G. S. Bach. Come in Walter — incarnazione dell'arte libera, naturalista ed ispirata — Wagner personificò sè stesso, e in Beckmesser — l'osservatore inesorabile della tabulatura — personificò il critico Hanslick, — così in *Febo*, nella cantata di Bach, vediamo Bach stesso, e in *Mida* il pedante Scheibe.

Questa commedia musicale dell'autore di *Tristano ed Isolda*, è, quanto all'argomento, di genere affatto popolare, poichè i Meistersinger — Hans Sachs alla testa di tutti — escono dal popolo, e il suo poeta annunzia per la Germania un'èra nuova: l'êra di Martino Lutero.

Mai come in quest'opera Wagner si mostrò più sollecito della verità, — neppure nel *Tannhauser*, uno dei Minnesinger che cantavano nelle gare poetiche alle corti dei margravi; egli circondò la caratteristica figura di Hans Sachs coi più geniali tratti della vita tedesca, e più precisamente di Norimberga. La musica ritrae, nei momenti opportuni, il tipo del canto popolare del paese, come nel *Corale*, nel *motivo della corona*, nella grida della guardia notturna, nei *refrains* delle corporazioni nell'ultimo quadro, nel *motivo della bandiera*, il cui embrione (non altro che l'embrione) trovasi nel volume di Wagenseil tra i *modi* di canto *(leges tabulaturae)* citati dal vecchio autore. Wagner intercalò pure nel suo lavoro (ultimo quadro dell'opera) la celebre poesia di Hans Sachs " l'*Usignuolo di Wittemberg*. „

A differenza del *Tristano ed Isolda*, dell'*Anello del Nibelungo* e del *Parsifal*, i *Maestri cantori di Norimberga* si suddividono in pezzi ben definiti, ed hanno pure pezzi *concertati:* è famoso il quintetto, di una polifonia vocale deliziosa nella sua essenza melodica, e più famosa ancora la *fuga* della baruffa. Mai il genio di un

compositore idealizzò e drammatizzò questa forma dell'arte musicale in modo più maraviglioso. L'inseguirsi, l'accavallarsi, il contrapporsi, il sovrapporsi dei disegni tonali e delle figure ritmiche si prestano come fossero stati escogitati per la prima volta, e a bella posta, a vivificare musicalmente il quadro tumultuoso che sta innanzi allo spettatore.

È dalla serenata di Beckmesser che prende cagione la disputa fra le donne e gli inquilini alle finestre delle case, e il grottesco vagheggino in istrada; gli è perciò che nel tema della *fuga,* e precisamente sulla fine di esso, è riprodotta una figurazione caratteristica della serenata di Beckmesser. Il motivo della stessa canzone riodesi poi nel corso della *fuga,* e, dal punto di vista musicale, serve come di *canto dato* su cui poggia e svolgesi la immane compagine fonica delle voci e degli strumenti.

La triplice progressione, — col *tema* iniziale della *fuga,* — prepara l' ultimo scoppio della contesa con effetto unico al teatro.

Lo squillo del corno della Guardia notturna riconduce la calma: un flauto lancia ancora alcune note del tema della *fuga,* e il fagotto accenna un' ultima volta alla serenata: la visione svanisce come un sogno.

Questa *fuga* è interamente in orchestra, le voci non fanno che appropriarsi dei suoni degli strumenti, ma in tale industria Wagner mostra una acutezza d'ingegno assolutamente straordinaria. Senza questo spediente tecnico sarebbe mancata l'unità del pezzo.

Non si conosce una fuga dallo svolgimento più ampio e di un effetto scenico pari a questo. Mai la forma servì più a proposito il pensiero di un artista.

Ma se Wagner penetrò il sapore e il colore della musica dell'epoca di Hans Sachs, egli si guardò bene però dal riprodurne materialmente le note, col pretesto della verità storica e della oggettività realistica; ripetiamo, egli s'attenne allo spirito e non alla lettera. In vero, qual piacere estetico avremmo provato in udire uno *Stoll* del poeta calzolaio, fosse pure quello della

sua *Silberweis*, quale leggesi nella trascrizione del manoscritto dei *Meisterlieder* di Hans Sach, dovuta allo Schweitzer?

(Inizio Dorico).

Sal - - - - - ve, ich grüs dich schö-ne

Rex Chri-ste in dem thro-ne der du tra - gest du Kro - ne

(♯) (Cadenza Ipofrigia)

Mi - se - ri - cor - di - e (1513).

Volgiamo uno sguardo all'opera complessa di Wagner e vedremo com'egli abbia, col suo vasto genio, abbracciato l'intero mondo del pensiero: mito, storia, leggenda, fiaba, classicismo, romanticismo, ideale e reale, tutto: da Wotan a Cola di Rienzo, dagli incantesimi di Arindal al filtro di Brangania, dai *Minesinger* ai *Meistersinger;* nè si deve omettere di osservare come l'opera sua più potente siasi iniziata e chiusa con la poesia cristiana del Graal: l'alta ispirazione che eleva il misticismo del *Vorspiel* del Lohengrin — con le sue visioni d'angeli recanti la coppa sacra — nelle sfere del sublime si corona con l'*Agape sacra del Parsifal* — la più grandiosa delle concezioni di Wagner — che ci trasporta nelle sfere del divino. L'idea del poeta qui si spoglia di tutto ciò che può ricordare ancora la terra per assorgere in un concetto immenso al cielo; ed è per questo che il *Parsifal*, più che un'opera, va considerato un oratorio scenico e la sua rappresentazione un ufficio religioso non altrimenti della tragedia Eschilèa e dei misteri del medio evo.

Non possiamo qui entrare in uno studio analitico di tutti i soggetti trattati da Wagner e di tutti i perso-

naggi delle sue opere, personificazioni di tipi psicologici veri, eterni: per farsene un concetto vogliono essere consultati i lavori di Schuré, di Alfredo Ernst, di Kufferat, di Torchi, di Depanis, e in particolare gli scritti di Wagner medesimo, primo fra i quali *Opera e Dramma.*

Wagner crea un forma letteraria non meno nuova della sua forma musicale: egli adotta l'*allitterazione,* o *rima iniziale,* senza rinunciare alla *rima finale,* all'*assonanza* ed alla forma puramente *metrica* (1).

Il sentimento della natura è un elemento estetico che si diffonde in tutta la sua poesia nel dramma musicale di Wagner. Qual progresso non ha fatto questo misterioso *pathos* da Haydn, Weber, Beethoven, Schubert e Schumann a Wagner?!

È uno dei caratteri spiccatamente tedeschi, e che si può riconoscere anche fuori della musica in Peter Vischer, in Dürer ed in Goethe.

I fenomeni della natura fisica sono magistralmente resi coi materiali fonici, e ricevono un significato concreto dalla parola, dall'azione (*Tannhauser, Tristano ed Isolda,* l'*Anello del Nibelungo*).

In Wagner canta l'universo intero: tutto ha un'anima, tutto ha organi frementi di vita.

La plastica ha pure grande parte: plastica dei *ruoli, decorazioni, scena,* nulla vuol essere trascurato.

Nel *Parsifal,* Kundry, per un intero atto, non canta una sola nota, nè parla; ella non si esprime che con la mimica: è la scena del pentimento; ma se Kundry non parla, ella piange e con essa piange l'orchestra.

Nella parte plastica sono da mettersi pure i *gruppi dei personaggi,* i movimenti (le evoluzioni) dei cori o delle collettività dell'azione: la musica è la vita interna del dramma e deve accordarsi col linguaggio dei gesti e

(1) Ogni verso suddividesi in un gruppo di sillabe — o *piedi* — generalmente *bissillabi* o *trissillabi.* Se il ritmo può stabilirsi sull'ultima sillaba del *piede,* il ritmo è *ascendente,* s'esso si stabilisce sulla prima sillaba è *discendente,* dalla mescolanza di questi due ritmi si ha il ritmo « *misto* ». L'addizione o la soppressione d'una sillaba debole alla fine dell'ultimo piede, è frequentissima.

con la poesia: di qui l'unione delle tre arti, come tra gli antichi Greci, la cui armonia estetica era udibile e visibile a un tempo stesso.

Le decorazioni e i costumi hanno la loro poesia, fonte di effetto, che si associa a quella delle arti affini e completa l'ufficio pittoresco dell' orchestra: la poesia visibile è un elemento determinante che dà precisione al linguaggio indefinito dei suoni.

Abbiamo già veduto che se Wagner è potente e, sino ai dì nostri, unico nel dramma musicale mitico e leggendario, egli non esclude però gli altri generi, e cioè la storia, circoscritta in dati luoghi e in dati tempi. " ..... dovunque l'intima umanità d'un personaggio può svilupparsi, agire, compiere spontaneamente un'evoluzione significativa; dovunque esiste un'azione morale direttamente sensibile e comprensibile, il musicista ha dritto di parlare il suo linguaggio „ Così Ernst.

Realità e simboli sono del pari elementi del dramma musicale: la realità è sempre umana, i simboli sono l'astrazione dell'umanesimo: il carattere di questi ultimi è meno definito, benchè essenzialmente umano, e perciò si unisce spontaneamente all' essenza della musica; la realità soggettiva può tuttavia pur essa acquistare indefinitezza psichica, e in tal caso essa accordasi a maraviglia colla musica, che è l' indefinito reso sensibile. Ma il mondo dell'arte tutto comprende: dall'idillio villereccio e rusticano della *Sonnambula* — idealizzato dalla soave bontà di Amina — alla smagliante fantasia della *Tempesta* di Shakespeare, dal *rosario* di Gioconda al truce sacco di Rigoletto, dal filtro di Brangania all'anfora dei Borgia: Calibano, Jago, Mime, Tartufo, Mefistofele, — Romeo e Giulietta, Atala, Carlotta e Werther, Margherita, Ofelia, Desdemona, Cordelia (verità nel passato, simbolo nell'avvenire: il simbolo e l'immanente) sono infiniti i tipi dei personaggi come sono inesauribili le *nuances*, le variabilità delle peripezie drammatiche, checchè il loro numero possa sembrare limitato.

Limitato non può esserlo che nei motivi fondamen-

tali, ma non nel loro modo di essere, di rivelarsi e di svolgersi, i quali sono altrettanto numerosi quanto diverse sono le fisonomie esteriori dell'uomo: lo provi la poesia amatoria, inesauribile per quanto sia stata trattata in tutti i tempi e dalle menti più fervide ed immaginose.

Nè vi ha ragione di escludere la tragedia, sia pur classica; essa è realità storica e simbolo insieme delle passioni che mettono in conflitto gli umani. Essa è per fermo — perchè più vicina all'uomo che il mito, e perchè ritrae del vero il profondo significato — la suprema delle forme drammatiche.

La tragedia è simbolo del dolore umano, esistente in perpetuo sotto aspetti senza numero; epperò di essa un filosofo sommo così si esprime:

" Il soggetto principale (della tragedia) è essenzialmente lo spettacolo di una grande sventura. I differenti mezzi coi quali il poeta ci presenta questo spettacolo, si riducono a tre, ad onta del loro grande numero. Egli può immaginare, come causa della sventura altrui, un carattere di una perversità mostruosa, Riccardo III per esempio, Jago nell'*Otello,* Shylock nel *Mercante di Venezia,* Franz Moor, la *Fedra* di Euripide, Creone nell'*Antigone* e molti altri. La sventura può anche venire da un cieco destino, cioè dal caso e da un errore: il tipo del genere è l'*Edipo re* di Sofocle, o le *Trachinie,* e in generale il maggior numero delle antiche tragedie; fra le tragedie moderne, *Romeo e Giulietta,* il *Tancredi* di Voltaire e la *Fidanzata di Messina* di Schiller possono servirci d'esempio. La catastrofe può, infine, essere semplicemente portata dalla situazione reciproca dei personaggi, dalle loro relazioni: in quest'ultimo caso, non vi è bisogno nè di un errore funesto, nè di una coincidenza straordinaria, nè di un carattere giunto agli estremi limiti della umana perversità: dei caratteri tali che se ne trovano tutti i giorni, in mezzo alle circostanze ordinarie, sono, gli uni rispetto agli altri, nelle situazioni che li inducono fatalmente a prepararsi conscientemente gli uni agli altri la sorte la più

funesta, senza che la colpa ne possa essere attribuita positivamente nè a questi, nè a quelli „ (1).

*Odio, pietà, amore:* ecco i moventi della tragedia.

Comunque sia, i soggetti più proprî alla musica, sono quelli amatorî, poichè — come si esprime Wagner — “ l'essenza della musica non può essere che l'amore, „ non monta se si tratti di mitologia, di leggenda o della realità, del vero visibile.

Già vedemmo come tutte le passioni abbiano la loro origine dall'*Amore,* secondo che questo sia *assecondato* od *avversato* nelle sue aspirazioni: nel primo caso nasce la *gioia,* nel secondo l'*odio:* — il piacere e il dolore, il desiderio e l'avversione, onde le sei passioni fondamentali di Descartes.

L'*Amore* si trova sotto parecchie forme: l'amore che ha per segreto impulso l'istinto della specie; l'amore ideale, puro, santo: l'amore paterno, l'amore figliale, l'amicizia propriamente detta, l'amor di patria (patriottismo), la generosità, la filantropia, la riconoscenza, la pietà.

A queste passioni si contrappongono: l'odio, la gelosia, l'ira, l'invidia, l'intolleranza, la vendetta, la cupidigia, l'avarizia, la misantropia, la crudeltà.

Se può imaginarsi una vita non afflitta da questa seconda categoria di passioni — e sarebbe una vita ideale! — non può senza di esse esistere un teatro: sono le passioni che ne costituiscono l'essenza, che ne sono la vita; togliete dal mondo le passioni, e il mondo piomberà nell'apatia, nella indifferenza; togliete dal teatro questi violenti, ma fecondi moti della nostra anima, e avrete tolta la più impressionabile e commovitrice delle arti, sarà distrutto il più bello di tutti gli instituti della civiltà e della idealità dell'uomo. Crediamo persino abbiano torto coloro i quali vorrebbero esclusa questa o quella passione, sebbene talune sulla scena vogliano essere velate.

(1) A. Schopenhauer, *Il Mondo come volontà e come rappresentazione.*

Si sa con quanta prudenza dovettero procedere, per rendere accettabili al pubblico i loro argomenti, Sofocle nella *Fedra,* Alfieri nella *Mirra,* Shelley nel dramma *I Cenci,* Zola nella *Renée,* per non dire d'Eschilo e del suo *Laio,* di Euripide e del suo *Crisippo.* (Il *teatro libero* non è di pertinenza dell'estetica, che ha a suo sommo fine la morale).

È alla *favola,* è ai *caratteri,* è alle vicende dei personaggi che noi rivolgiamo principalmente l'attenzione, e cioè all'*essenza* e non all'*accidente,* alla parte intima, e non alla esterna del dramma; epperò tanto sono veri gli *Amori degli Angeli* di Moore, le battaglie dei demonî nel *Paradiso perduto* di Milton, tanto la sfida di Mefistofele all'Eterno, nel *Faust,* quanto sono veri gli affetti terreni, i conflitti umani d'ogni giorno: la prepotenza dei forti contro i deboli, le arti del vizio contro la virtù, le ascose mene degli scaltriti contro l'aperto procedere degli onesti, gli oltraggi al vero e alla giustizia.

Fra le passioni che si vorrebbero proscritte dalla scena è la gelosia. Otello e Don Josè, secondo alcuni critici, dovrebbero escludersi dal teatro, per quanto Don Josè sia più vero, come tipo psichico, che il Moro di Venezia. Hanslik osserva che la musica può *attenuare* o *accrescere* l'emozione tormentosa prodotta dagli effetti della gelosia. Difatti, nell'*Otello* di Rossini si attenua, — si accentua invece nella *Carmen* di Bizet. Ma Don Josè vien punito, e si determina un'azione che interessa in sommo grado per la lotta delle passioni e il contrasto dei caratteri, e desta il terrore tragico, l'emozione estetica.

Il dramma vuole fatti, avvenimenti, contrasti, — cioè diversità di passioni e queste in atto. Tale il lato universale ed eterno della psiche, — il vero. Questo vero — come abbiamo dianzi accennato — può essere espresso simbolicamente (miti), storicamente (uomini appartenenti ad una data epoca), allegoricamente (esseri astratti: personificazioni di virtù e di vizî, della forza, della umiltà, della grazia, della bellezza, ecc.,

sotto forma di esseri umani (sistema d'arte a base convenzionale), e realisticamente (uomini moderni e contemporanei).

Delle passioni, immutabili in essenza (nelle loro diverse forme) e quali vennero incarnate in personaggi drammatici, valga qui, a dimostrazione dei principî enunciati, uno sguardo se non altro sintetico.

AMORE DELLA UMANITÀ.

Essenza psichica: l'*amore;* — principio dinamico: il *contrasto;* soluzione: il *sacrificio.* — Nel mito: *Prometeo;* nella storia antica: *Cristo;* — nel medio evo: *Giordano Bruno;* nella storia moderna e contemporanea Livingstone, Lincoln; nella leggenda simbolica contemporanea *Solness* (di Ibsen).

AMORE PROPRIAMENTE DETTO.

Nel mito e nel simbolo: *Ero e Leandro, Piramo e Tisbe;* nella storia greca: *Arianna;* — nella storia biblica: *Maddalena;* nel medio evo e nella leggenda: *Abelardo ed Eloisa, Giulietta e Romeo, Gretchen* (nel *Faust*); nella storia moderna: *Atala;* nell'epoca moderna: *Werther e Carlotta, Solveig* (nel *Peer Gynt* di Ibsen).

AMORE COLPEVOLE.

Essenza psichica: l'*amore;* — principio dinamico: la *colpa*; — soluzione: la *punizione.* Nel mito: *Siglinda;* nella storia antica: *Clitennestra;* — nel medio evo: *Geltrude* (nell'*Amleto*), *Rosmunda; — Isolda, Francesca da Rimini;* — nella storia moderna: *Enrico VIII, Vittoria Corombona* (di Webster); — ai tempi nostri: la *Contessa Sara, Diana de Lys Rosmersholm* (di Ibsen), la *Potenza delle tenebre.*

ODIO.

Nel mito: *Penteo;* — le *Baccanti;* nella storia antica: *Atalia, Cristo soffrente* (di Gregorio di Nazianza); — nel medio evo: *Amleto;* — nell'epoca moderna: l'*Haine* (di Sardou), i *Rantzau*, la *Vita è un sogno* (di Calderon).

### Gelosia.

Nel mito: *Freya;* — *Medea;* — nel mondo antico: *Norma* (di Soumet); — nella leggenda: *Otello;* — nel medio evo: *Lanciotto* (nella *Francesca da Rimini*); — nei tempi moderni: *Parisina* (di Byron), *Alfonso* (nella *Lucrezia Borgia*); *Wurn* (nell' *Intrigo ed amore* di Schiller), *Zaira* (di Voltaire), un *Divorzio* (di Moreau).

### Sospetto.

Nel mito: *Issipile;* — nella storia: *Enrico VI* (Shakespeare); — *Maria Stuarda* (di Alfieri); — nella leggenda: la *Donna Serpente* (di Gozzi); — nei tempi moderni: *Diana* (di Augier).

### Rimorso.

Nel mito: le *Eumenidi;* — l'*Orestiade* (di Euripide); — le *Furie d'Oreste* (di Alfieri); — nella storia: *Giuda Iscariota;* — nel medio evo: *Barbarossa;* — nei tempi moderni: *Eboli* (nel *Don Carlos* di Schiller), *Tisbe* (nell'*Angelo tiranno di Padova* di Victor Hugo); *Manfredo* (di Byron), il *Cuore rivelatore* (di Poe); — epoca contemporanea: *Pierrot assassin de sa femme, Teresa Raquin* (di Riquepin); *Delitto e castigo* (di Dostoïewsky); — un *Dramma nuovo* (di E. Tamayo, conosciuto sotto il nome di Estebanez).

### Ambizione.

Nel mito: *Hagen;* nella storia antica: *Giulio Cesare;* — *Catilina;* — nella leggenda medioevale: *Ortruda, Macbeth;* — nella storia moderna: *Cromwell* (di V. Hugo), *Masaniello, Giovanni di Leida* (nel *Profeta* di Meyerbeer); — *Wallestein* (di Schiller); — epoca contemporanea: *Napoleone.*

E si potrebbe continuare a lungo per altre passioni, ad esempio per l'*amore delittuoso* che ha incarnazioni in Mirra, in Fedra, nella *Semiramis* (di Crébillon), nella *Faenza* (di Moréas), per la *generosità* rappresentata da Alceste, Andromeda, Lohengrin, Tancredi; per la *vendetta,* come si ha nell'*Alete ed Erigone* (di Sofocle), nel-

l'*Attila* (di Werner), nel *Clavijo* (di Goethe), nel *Mercante di Venezia* (di Shakespeare), nell'*Amleto*, in *Miss Sara Sampson* (di Lessing), nella *Fedora* (di Sardou); per la *dissolutezza e il cinismo* larvati di galanteria, come nel *Don Giovanni*, trattato da Tirso da Molina, da Teller, da Villiers, da Sadvell, da Zamora, da Corneille, cui sono da aggiungere — se si vuol tacere del minore Da Ponte — Goldoni, Grabba, Zorilla, Dumas, Pusckin, Tolstoi; — per la *ingratitudine*, *Archelao* (di Euripide), *Coriolano*, *Re Lear* (di Shakespeare), *Marin Falliero* (di Byron), il *Conte di Carmagnola* (di Manzoni), e così via mettendo al nudo le virtù e le colpe dell'uomo; l'elemento divino e l'elemento demoniaco; il sacrificio di Paolina e Poliuto, della *Vergine-martire* di Massinger, di Emilia Galotti, e l'empietà di Jago, la perfidia di Omodei, di Calibano e i blasfemi di Mefistofele.

Le passioni, nel loro stato fondamentale, adunque non cangiano per mutare di secoli e di civiltà; ma, secondo i varî individui, si modifica tanto il loro grado *intensivo*, quanto il loro grado *dinamico;* sì l'uno che l'altro hanno nella musica la loro esternazione sensibile per via dell'elemento *tonale*, o *fonico* (in rapporto immediato col fenomeno psichico *intensivo*), e dell'elemento *ritmico* (in rapporto, pure immediato, col fenomeno psichico *dinamico*). Questi fenomeni non sono esclusivi nè ad un luogo, nè ad un'epoca determinata: essi hanno per scena il mondo e per epoca la infinita serie dei secoli; essi sono sempre veri e non si curano dei nostri apprezzamenti soggettivi, di relatività, secondo che si allontanano dal momento in cui portiamo su di essi il nostro giudizio. Le proprietà attribuite agli enti psichici del passato possono attribuirsi agli enti psichici tanto del presente quanto dell' avvenire anche più lontano. Sono mutabili le apparenze, ma l'essenza dell'uomo è unica ed immanente, e il bello non può cangiare, come non cangia il vero.

Le passioni, e le circostanze che le accompagnano, formano un complesso di elementi drammatici, donde nascono tante combinazioni per quante sono le acci-

dentalità psichico-morali e le peripezie della umana esistenza; appunto come i tasti di un pianoforte, gli accordi nell'armonia, le combinazioni strumentali ed i molteplici caratteri estetici della musica possono, per virtù del genio del compositore, formare innumerevoli combinazioni, avendo pur sempre a loro base gli eterni conflitti fra le trasformazioni buone e tristi derivanti dall'*Amore*, che, ad onta di tutto, splende sugli umani come faro luminoso sopra un campo di battaglia.

Secondo le diverse epoche, varia il gusto estetico per i soggetti teatrali: nei bei tempi di Grecia e di Roma dominano i soggetti mitologici, rari sono quelli di *attualità,* nè, per vero, mancano le commedie di costumi e persino le parodie; — nei primi tempi cristiani l'arte drammatica è in decadenza, le oscenità sono l'amore della folla, conseguenza dell' accozzo di un principio corrotto e decrepito con uno giovine, gagliardo e rigeneratore, destinato a trionfare.

Poi viene la volta del predominio del principio od elemento cristiano. Roswita, nel corso del decimo secolo, mette sulla scena i miracoli della Fede, e dopo la geniale monaca sassone si eseguiscono nei sacri templi i primi *misteri* a soggetti biblici ed ascetici, in origine puramente sacri e più tardi interpolati di elementi profani.

Una prima aura romantica attraversa i secoli successivi (XII e XIII); rammentiamo la graziosa rappresentazione di *Aucassin et Nicolette;* ma accanto al nuovo genere figurano altre produzioni di argomento realista e contadinesco, popolare, come quelle di Adam de la Hale; così le prime come le seconde rappresentate fuori del tempio.

Ma la mitologia non rinuncia al suo impero, e quando, nel secolo XV, la risurrezione del mondo antico, — già anteriormente preparata da Boccaccio e da Petrarca (e da quest'ultimo in ispecie nel poema l'*Africa*), — manda i suoi fulgori in Italia, il Poliziano nell' *Orfeo* celebra la potenza irresistibile dell'amore e del canto. Nè sono abbandonati i soggetti biblici, sebbene sia la mito-

logia pura che regna con l'*Aminta* del Tasso, l'*Aretusa* del Lolli, ecc. E nel mondo mitologico attinse i suoi soggetti il Rinuccini per il Peri, pel Caccini e pel Monteverdi (la *Dafne, Euridice, Arianna, Orfeo,* le *Nozze di Teti e Peleo,* ecc.). La scuola di Roma antepone alla mitologia in voga a Firenze, a Mantova e a Venezia, i soggetti romantici, quali l'*Erminia sul Giordano* di Francesca Caccini, la *Catena d'Adone* del Marazzoli ed altri simili, ma sopratutto essa ama e predilige le *Moralità* e i *Miracoli*, fra cui menzioniamo i seguenti: *Dal Male il Bene*, di Abbattini, il *Sant'Alessio*, del Landi, la *Vita umana*, del Marazzoli. Questi lavori ci conducono sino a mezzo il secolo XVII. — Nella stessa epoca Venezia alternava il genere storico col mitologico (il *Giasone* di Cavalli, l'*Orontea* e la *Semiramide* del Cesti), e in Napoli Alessandro Scarlatti tentava la pura commedia musicale con la *Rosaura* e il Provenzale con lo *Schiavo di sua moglie*.

La mitologia si mantiene in trono anche col Pergolesi ed altri, ma già le scene vengono invase dai soggetti, oltrechè mitologici, anche storici e borghesi, quali sentimentali e quali comici, e lo stesso Pergolesi crea la commedia classica italiana, coi suoi intermezzi di un naturalismo il più puro; e procedendo sempre più nel corso del secolo della Rivoluzione Francese, uno stesso autore oggi crea un'opera storica e domani un'opera borghese. Duni ha, accanto al *Nerone, Ninette à la cour,* Piccinni coglie allori coll'*Alessandro nelle Indie* e con la *Cecchina*, Paisiello coll'*Antigone* e la *Nina pazza per amore,* Cimarosa ha gli *Orazi* e *Curiazi* e accanto a questi eroi del mondo romano il *Matrimonio segreto*, Cherubini la *Medea* e le *Due Giornate,* Spontini l'*Olimpia* e la *Rosa del Cachimire,* Rossini, infine, l'*Assedio di Corinto* e la *Cenerentola*, il *Guglielmo Tell* e il *Barbiere di Siviglia.*

Il romanticismo tornò poi in auge, ma la predilezione assoluta per un dato genere di soggetti d'opera piuttosto che per un altro andò sempre più perdendo terreno, e sulle scene apparvero ora soggetti mitologici ed ora storici, quando biblici e quando romantici, senza esclusione pei

soggetti borghesi, popolari, comici, satirici, purchè interessanti, e se trattati con arte e buon gusto. Wagner — che invase ogni campo dell' arte drammatica — lo prova: la fiaba, la leggenda, la storia, il mito, il simbolo, la realità tutto fu consacrato dal suo genio multiforme, sebbene sia alla mitologia scandinava, al misticismo cristiano ed alla leggenda romantica ch' egli dedicò con maggior ardore e perseveranza la sua mente di poeta e la sua anima di musicista.

Il passato dimostra quali sono le vie che l'arte è destinata a percorrere nell'avvenire; — sotto qualunque forma esteriore possa essere assunta dall'arte, si nasconderà in perpetuo il problema dell'anima umana, un problema sempre nuovo e dalle infinite soluzioni, ma nel tempo stesso impenetrabile come libica Sfinge.

## CATEGORIE DELL'OPERA.

Sorto il melodramma in Italia — come vedemmo — e propagatosi in ogni terra civile per opera degli Italiani, non andò a lungo che si guadagnò le simpatie dei compositori non solo della Penisola, ma anche di oltr' alpe. Questi ultimi si gettarono nel nuovo campo corpo ed anima, e — dapprincipio — senza altro intento tranne quello di riuscire più italiani che per essi si poteva: cosicchè, per citare un esempio, l'*Agrippina* del sassone Haendel, per il suo stile musicale, avrebbe potuto benissimo portare il nome di Porpora o dello Scarlatti; altrettanto dicasi dei lavori di Hasse — allievo di quest'ultimo — e di parecchi altri illustri stranieri, fra i quali lo stesso Gluck, che non solo studiò col milanese Sammartini, ma per un quarto di secolo (e cioè prima del suo soggiorno in Francia) fu compositore essenzialmente italiano, ad onta dei suoi caratteri personali; e neppure va escluso il Mozart, il cui stile dapprima non differiva gran fatto da quello di Leo, di Jommelli, di Paisiello e di altri compositori italiani del secolo XVIII. Ma, col volgere del

tempo, fra i nostri vicini, ed anche fra i popoli lontani dal focolare dell'opera, si sentì il bisogno di ricorrere ad un genere più consentaneo alla natura, alle tendenze artistiche ed al carattere morale della propria nazione. Anzi, sotto questo riguardo, in Francia Giambattista Lulli (l'italiano infrancesato) e Gian Filippo Rameau di buon'ora mirarono a conseguire il nuovo intento, e il *Castore e Polluce* del famoso riformatore della scienza dell'armonia reca già tutti i caratteri che distinguono la musica drammatica francese, e che si compendiano nella ricerca della verità e nella drammatica espressione delle parole, onde uno stile più declamato e meno melodico dell'italiano, se vuolsi, ma senza però che per questo esso rinunci alla sua efficacia psicologica. È la potenza dell'accento drammatico che nell' opera francese prende il posto della dolcezza melodica dell'opera italiana.

Dopo la Francia fu la Germania che mirò a crearsi un teatro nazionale, sia per la natura degli argomenti delle opere, sia pel loro carattere etnico, sia infine per le forme della musica, nella quale, anzichè l'accento drammatico francese o la grazia della cantilena italiana, si vedono prevalere l'elemento armonico e polifonico — sviluppatosi dal corale Luterano e dalle sue elaborazioni — e un atteggiamento fraseologico tutto particolare, e cioè più semplice ne' suoi disegni ritmici e meno sensuale di quello della musica dei popoli meridionali.

Opere in lingua tedesca se ne ebbero parecchie sin dal secolo XVII, ma non basta la lingua in cui si canta ad imprimere al teatro una speciale nazionalità. *La vita per lo Czar* di Glinka, sebbene tradotta e cantata nel nostro idioma, pure a nessuno venne mai in capo di qualificarla un'opera italiana.

L'Inghilterra (1) e la Spagna non hanno per anco un

(1) L'opera in Inghilterra nacque dal Mask o Masquerade, divertimento drammatico di soggetto allegorico, o mitologico, nel quale associavansi poesia, musica, strumentazione, danze, decorazioni, vestiari splendidi, macchine ingegnose, ecc. Rappresentavansi alla Corte o nei palazzi patrizi (tempi di Giacomo I° e di Carlo I°). Fu il Purcell che trasformò il *Masque* nell'opera (1677).

teatro lirico importante e nazionale. Quest'ultima però in alcune *zarzuele* (specie di opere comiche) offre una musica non priva di speciali caratteri. — Esempi di un' opera nazionale recente non si sono per anco imposti alla Spagna.

L'opera è adunque nazionale quando ne' suoi procedimenti musicali trovasi in armonia colla indole di un popolo, colle sue tradizioni e coll'arte sua, e inoltre — quando il soggetto del dramma appartiene alla sua storia ed alle sue leggende. Wagner è perciò l'operista tedesco per eccellenza.

Sino ai nostri giorni, a stretto rigore, non si possono contare che quattro diverse opere (scuole) nazionali: l'italiana, madre di tutte, la più diffusa e la più gloriosa; la francese, sua figlia primogenita, feconda e geniale; la tedesca e la russa, entrambe insigni.

In Germania, dagli obbliati tentativi di Schütz alle 116 opere di Keiser, e da queste al *Fidelio* di Beethoven, corse un lungo periodo d'anni; ma solo quest'ultimo, se non per l'argomento, certo per il processo musicale affatto nuovo, e nel quale tanto predomina l'elemento sinfonico, può reputarsi la prima opera nazionale di quel paese, ad onta questa albeggiasse col *Flauto magico* di Mozart, diciamo albeggiasse soltanto, porchè anche in questo lavoro le forme italiane vi sono profuse.

Weber fu quegli che, — col suo immortale *Freyschütz*, — vinse definitivamente la causa; egli, tanto pel soggetto quanto per la musica, offrì la più elevata espressione dell'*opera* tedesca. Wagner diede invece alla sua patria la nuova forma del *dramma musicale*, che ci guardiamo bene dal confondere con l'opera anche se dalle più vaste propoporzioni e di elevato concetto.

Assunto un mirabile sviluppo, vestite svariatissime forme, volgendo ora uno sguardo retrospettivo al melodramma, ci sembra che questo possa essere classificato nei seguenti generi, corrispondenti ad altrettante fasi; facciamone il riassunto in una specie di quadro sinottico:

I. — Stile recitativo della Scuola Fiorentina, inizio dell'*aria* e del *duetto*, cori *madrigaleschi: Dafne, Euridice, Orfeo* (Peri, Caccini, Monteverdi).

II. — Sviluppo dell'aria e del duetto; primi cori in forma drammatica, assenza di pezzi concertati, semplificazione tecnica della musica teatrale: *Giasone, Didone, Rosaura, Olimpiade* (Gagliano, Cavalli, Scarlatti, Pergolesi). L'opera in Francia (Cavalli, Lulli), in Inghilterra (Purcell) e in Germania (Keiser).

III. — Intermezzi e opere giocose (inizio dei pezzi concertati e dei finali): *La serva padrona, La buona figliuola, La zingara,. Il paese della cuccagna* (Pergolesi, Piccinni, Rinaldo da Capua, Galuppi).

IV. — Idillio musicale, e ulteriore sviluppo dell'opera giocosa e dei pezzi d'assieme: *Nina pazza, Il matrimonio segreto, La pastorella nobile* (Paisiello, Cimarosa, P. Guglielmi).

V. — Opera comica francese: *Nina e Lindoro, Il disertore, Riccardo Cuor di leone, Alina, Le due giornate, Lodoiska, Giralda, Zampa, Il domino nero, Il lampo* (Duni, Monsigny, Grétry, Berton, Cherubini, Adam, Hérold, Auber, Halévy.

VI. — Preaccenni alla Riforma Gluckiana: *Merope, Ifigenia in Aulide; Didone, Ifigenia in Tauride* (Jommelli, Traetta).

VII. — Tragedia lirica e riforma di Gluck: *Armida, Ifigenia in Aulide, Ifigenia in Tauride; — Edipo a Colono; — La Vestale* (Gluck, Sacchini, Spontini).

VIII. — Prodromi del romanticismo musicale: *Don Giovanni* (Mozart).

L'opera biblica: *Giuseppe, Mosè, I Macabei, Sansone e Dalila* (Mèhul, Rossini, Rubinstein, Saint-Saëns).

IX. — L'opera psicologica e sinfonica tedesca. — *Fidelio* (Beethoven).

X. — L'opera classica Rossiniana: dal *Barbiere* al *Guglielmo Tell* (Universalità della sua influenza).

XI. — Sviluppo del romanticismo e del soprannaturalismo nel dramma musicale: *Freyschütz* (Weber); *Genoveffa* (Schumann).

XII. — Apogèo dell'idillio melodrammatico, dello stile sentimentale e dell'opera comica francese: *Sonnambula, Linda, Mignon* (Bellini, Donizetti, Thomas).

XIII. — L'opera detta storica: *Gli Ugonotti, l'Ebrea, Nerone* (Meyerbeer, Halévy, Rubinstein).

XIV. — L'opera Verdiana, stile popolare; azione politica del melodramma in Italia: dal *Nabucco* e dai *Lombardi alla prima crociata* all'*Aida* e all'*Otello*.

XV. — Il misticismo e romanticismo melodrammatico, il dramma musicale mitico-simbolico e la commedia musicale di Wagner: dal *Lohengrin* al *Tristano ed Isolda; — L'Anello del Nibelungo*; — i *Maestri cantori di Norimberga*.

XVI. — L'opera russa coi caratteri etnico-musicali dei popoli slavi: *La vita per lo Czar* e *Ruslan e Ludmila* (Glinka), il *Principe Igor* (Borodin).

XVII. — L'orientalismo di David, di Goldmark e di Rubinstein: *Lalla Roock, La regina di Saba, Feramors*.

XVII. — Il romanticismo Gounodiano: *Faust, Romeo e Giulietta*.

XIX. — La Giovane Scuola e l'eclettismo francese: *Paolo e Virginia, Lakmé, il Re di Lahore* (Massé, Delibes, Massenet).

XX. — La Scuola Italiana contemporanea (eclettismo melodrammatico, con predominio dei caratteri estetici nazionali) *Mefistofele, Gioconda* (Boito, Ponchielli).

XXI. — Il verismo del Bizet: *Carmen*.

XXII. — Il Realismo contemporaneo in Italia: *Cavalleria rusticana, Pagliacci, Bohème, Maruzza, Fedora* (Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Floridia, Giordano).

XXIII. — Apogèo del romanticismo nella tragedia lirica: *Amleto* (Thomas).

XXIV. — Il melodramma psicologico italiano contemporaneo: *Otello* (Verdi).

XXV. — La commedia musicale contemporanea: *Falstaff* (Verdi).

XXVI. — La Nuova Scuola Russa: *William Ratcliff, — Angelo* (Cuì); l'eclettismo romantico in Russia: il *Demonio* (Rubinstein), la *Dama di Picche* (Tschaikowsky).

Senza pretendere alla irreprensibilità in codesta suddivisione, ci pare che i melodrammi comparsi dall'aprirsi del secolo XVII giungendo fino a noi, si possano ascrivere all'una o all'altra delle esposte categorie. Estetici di grande, vaglia, quali un G. B. Doni (secolo XVII), Arnaud (secolo XVIII), R. Wagner (secolo XIX), tratteggiarono a linee larghe e luminose la poetica dell'opera secondo i loro ideali: il primo non ammetteva un mezzo di salvezza che nella risurrezione dell'arte Ellenica; il secondo propugnava la verità drammatica bandita dal Gluck; l'ultimo mirò a creare un tipo universale di dramma in musica, nel quale tutto quanto vi ha di immanente nell'uomo si projetta come gigantesche figure di nubi o lo scintillare degli astri del cielo sull'agitato piano dell'oceano sterminato.

---

## § XXVIII.

## DELLA MUSICA PURA OSSIA STRUMENTALE.

### Morfologia Ideale.

Della musica strumentale in generale. — Suo primo impiego. — Origine del ritmo periodico. — Potenza estetica della musica pura. — Sue proprietà secondo Schopenhauer. — L'ideale del bello incarnato nella musica senza parole. — Del piacere prodotto dalla musica strumentale. — La musica strumentale creazione del genio italiano. — Duplice direzione dell'arte italiana nel Trecento. — Il periodo arcaico. — Il Motetto ed il Madrigale destituiti delle parole. — Danze polifone. — I trascrittori per liuto. — Intavolature dei pezzi vocali. — Compositori originali per liuto. — Gorzanis e le sue *variazioni* e composizioni in due *tempi*. — Inizio della *Suite*. — Arie e danze per liuto. — Loro gusto moderno. — Primi saggi di musica per organo. — Scuola Veneziana. — Il *Ricercare* e la *Fantasia*. — Andrea Gabrieli e la *Canzone* strumentale. — Merulo e la *Toccata* per organo. — Il Cromatismo. — *Partite*. — *Suites*. — Di Girolamo Frescobaldi. — Metamorfosi ritmica di un'idea melodica. — La Toccata cromatica del Frescobaldi. — Influenza di un allievo del Frescobaldi in Germania. — I primi clavicembalisti. — Pasquini e il *tempo* di suonata a due *temi*. — I due Scarlatti e gli altri compositori per clavicembalo italiani. — La sonata di Domenico Scarlatti. — Compositori francesi, inglesi e tedeschi. — Haendel. — Muffat. — G. S. Bach; i suoi lavori per clavicembalo; la sua scuola. — F. E. Bach e la sonata moderna. — Classici e Romantici.

Da oltre un secolo si agita la quistione se la musica strumentale abbia preceduto la vocale, o questa quella; ma la quistione non fu sino ad ora definitivamente risolta, nè può dirsi se lo sarà mai.

Se il primo linguaggio dell'uomo fu emozionale, la prima lingua dovette essere d'*interjezioni*, di *onomatopee*, cioè di suoni espressivi ed imitativi, *non di parole significanti pensieri ed affetti*: dovette essere un'indefinita sorta di musica; ma se la parola fu una pro-

prietà dell'uomo sino dal suo primo apparire sulla terra, proprietà non disgiunta dai suoi caratteri psichici e dai suoi intuiti intellettivi, in questo caso parola e musica devonsi essere presentate in un fenomeno unico nella sua gemina essenza.

Con ciò per altro non si esclude che l' uomo non abbia anche potuto imitare — come vuole Lucrezio — il canto degli augelli, o i gridi delle belve, e persino i fenomeni meteorologici, come vediamo anche oggi fra le tribù selvagge, dove havvi pure un embrione di musica, musica che trovasi tuttora fra le tribù africane più o meno sviluppata secondo il grado di maggiore o minore civiltà, *relativa,* di quei popoli, e secondo le facoltà cerebrali delle rispettive loro schiatte.

Ad ogni modo i selvaggi cantano con parole e suonano istrumenti (ordinati a scala) a un tempo, e in talune regioni esistono veri *concerti* (!) di inni religiosi, di canti di guerra, di canzoni affettuose, di festa e di canti, (meglio urli) di terrore: la danza completa la spontanea manifestazione d'*arte* (!) di quei popoli.

Lasciando a loro stessi i selvaggi, coi quali nulla ha a vedere l'estetica della musica, e parlando dei popoli civili, il riposo necessario ai cantori origina brevi interludi strumentali, come se ne ha memoria nella musica dei greci antichi, nella citaristica, e come necessariamente doveva seguire al tempo dei trovatori e in quelli dei cantori a liuto.

Le trombe nel tempio pagano e l'organo nel culto cristiano ebbero dapprincipio lo stesso ufficio; così i *ritornelli* strumentali nelle opere, negli oratori e nelle cantate tanto sacre quanto profane.

I *passi,* ossieno le evoluzioni coreografiche, delle varie danze determinarono forme ritmiche particolari, ed anche le danze stesse furono accompagnate o dalle sole voci o da queste associate agli istrumenti, e, in tempi posteriori, dai soli strumenti.

È il ritmo di danza che ha portato nella musica l'elemento ritmico e simmetrico, determinato dall'isocronismo nella successione degli elementi della *misura.*

Le canzoni vocali — non cantate, ma eseguite sugli strumenti — e le forme di danza furono le precorritrici della musica strumentale, intesa artisticamente, non potendosi tener conto dei concerti antichi, ad esempio della musica che fra i greci e i romani accompagnava le pantomime. I primi avrebbero pur fatto uso della onomatopea strumentale nella *Uccisione del serpente Pitone per mano d'Apolline.*

L'uomo prese vivo piacere alla musica strumentale, e per quale ragione?

Nel tempio e in teatro la musica approfondisce e rafforza l'espressione della parola, alla quale comunica la sua affettività particolare; — la semplice parola, significazione fonetica del pensiero, riceve dalla musica il soffio animatore, il grado intensivo della espressione passionale, perchè la musica, che ha radici nell'anima, *ha una gamma affettiva infinitamente varia, estesa* e in relazione coi fenomeni del mondo, dei quali l'anima umana è centro, punto di ricezione.

Questa ricchezza d'estensione della *gamma affettiva* fa sì che la musica, che passa per tutti i gradi e tutte le specie emotive della psiche, costituisca un linguaggio così vasto da oltrevalicare quello delle lingue convenzionali e da essere da queste perciò intraducibile.

Il linguaggio puramente musicale ha un arcano potere sul nostro essere, esso sveglia in noi affetti senza nome e senza numero: dolcezze inebbrianti, sentimenti di dolore, ci investe come un fluido magnetico, ci scuote come una corrente elettrica: nessun'altra arte produce in noi più della musica "l'*effetto del bello*„ — è il "*brivido, commisto a timore*„ di cui parla Platone nel *Fedro*. La musica è perciò arte estetica per eccellenza, e sopra ogni altra. "Nella musica strumentale — ci piace ripetere la incomparabile definizione dello Schopenhauer — udiamo la voce di tutte le passioni, di tutte le emozioni umane: gioia e tristezza, affezione ed odio, timore e speranza, ecc., vi sono espresse e in gradazioni infinite, ma sempre, in certa guisa, "*in abstracto*„, e senza alcuna distinzione: è la sola forma senza la sostanza,

come un mondo di puri spiriti senza materia. — È vero, noi siamo sempre portati a dare una realtà a ciò che udiamo, a rivestirlo di forme, mercè la imaginazione, di ossa e di carne, a vedervi ogni sorta di scene della vita e della natura, ma con ciò non facciamo che sovraccaricarla d'un elemento eterogeneo, — così è meglio abbracciarla nella sua purezza immediata „. — Non si poteva cogliere meglio i caratteri della più ideale delle arti, pur radicata nel profondo del nostro essere. Noi amiamo la musica strumentale perchè essa rispecchia la nostra natura sentimentale, spirituale e morale, perchè ci parla in modo perfettamente conforme alla essenza intuitiva dell'anima. Il nostro udito ricerca i bei suoni, la bella musica, come l'occhio ricerca la luce e la bellezza visibile.

Sant'Agostino si vale della musica sensibile come di un eccitamento, come di uno stimolo per concepire l'armonia razionale, e da questa per elevarsi a intravvedere l'armonia della natura divina medesima. Giunto a Dio, lo proclama *uno* e *multiplo:* uno di quella unità che è l'armonia di tutte le più alte potenze, multiplo dalla molteplicità di virtù infinite, in una parola: " *bello!* „.

Noi ci commoviamo nell'udire una bella musica, e ci commoviamo indeliberatamente, come i primi padri del genere umano allorchè — in Milton — si inebbriano innanzi allo spettacolo, così grande e festoso, del sorgere del sole.

Gli è che l'idea del bello è già in noi, mentre essa esiste in eterno non generata e non peribile: essa è un insaziabile desiderio dell'uomo: " Per giungere alla perfetta bellezza fa mestieri — amiamo ricordare qui anche una pagina assai istruttiva del sommo filosofo Platone — muovere dalla bellezza di quaggiù, e, gli occhi fissi alla bellezza suprema, elevarsi ad essa senza posa, attraversando, per così dire, tutti i gradi della scala, da un sol bel corpo a due, da due a tutti gli altri, dai loro corpi ai bei sentimenti, dai bei sentimenti alle belle conoscenze, sinchè, di cognizione in cognizione, si arriva alla cognizione per eccellenza, che non ha

altro oggetto che il bello medesimo, e che si finisce col conoscerlo tale e quale è in sè. " O mio Socrate, — così Platone continua a far parlare Diotimo, lo straniero di Mantinea, — ciò che può dare un pregio a questa vita, è lo spettacolo della eterna bellezza! „. " Quale non sarebbe la felicità di un mortale cui fosse dato di contemplare il bello senza miscela, nella sua purezza e semplicità, non più rivestito di carne e di colori umani, e di tutti i vani allettamenti condannati a perire, e a cui fosse dato vedere in fronte, nella sua unica forma, la bellezza divina?! „.

È a questo ideale del bello assoluto, inattuabile sulla terra, celato all'occhio dell'uomo, che aspirava Leopardi nel carme *Alla sua donna*, l'ideale che il Goethe consacrò nella nota formola l'*Eterno Femminino*, e ch'egli adombrò nel canto ad Aspasia.

L'immortale recanatese, a darci idea dell'indiamento provato nell'intima contemplazione della suprema bellezza, ricorre appunto ad una comparazione musicale, descrive cioè quanto si passa nel nostro animo innanzi alla più ideale delle Muse:

« Raggio divino al mio pensiero apparve,
Donna, la tua beltà. Simile effetto
Fan la bellezza e i musicali accordi,
Ch'alto mistero d'ignorati Elisi
Paion sovente rivelar..... ».

Trasportata in una regione così elevata del mondo del pensiero si comprende come alla musica si potessero attribuire arcane virtù, come in essa Mazzini si piacesse riconoscere l'accordo sociale avvenire, Azeglio l'eco d'una lingua che fu e il Carducci come immaginasse in una melodia che

« passa invisibil fra la terra e il cielo:
Spiriti forse che furon, che sono
E che saranno?! »

E si comprende pure come Herbert Spencer vedesse nell'arte profonda dei suoni un fattore non solo sociale ma anche morale.

Spencer riconobbe " il rapporto immediato fra i *sentimenti* e i *movimenti*, l'intensità di questi ultimi crescendo insieme con la energia dei primi, — e come le variazioni della voce corrispondano alle variazioni del sentimento „. Merita di essere riportato il passo dello Spencer:

" Certe combinazioni sonore ci commuovono sempre allo stesso modo. È forse l'effetto d'una semplice convenzione? Forse che fuori dell'uomo, della sua costituzione intima queste combinazioni hanno un valore proprio? Forse un dato numero di onde aeree al minuto secondo, seguito da un tal altro, significa, nella natura delle cose, un *lamento,* oppure una *gioia* nell'ordine inverso, e così per il rimanente? „.

Il piacere che noi proviamo nell'udire una sonata, un quartetto, una sinfonia, ecc., proviene da questo: che in un lavoro musicale, concepito con intelletto d'arte e con genio inventivo, riconosciamo indeliberatamente gli irresistibili attributi del bello.

La bellezza sensibile, esteriore, questo tipo che riunisce gli universali in un particolare, questa armonia di linee e di colori, di forma e di espressione, e che corrisponde a un anelito dell'anima, convibra alle armonie ed ai sentimenti estetici. Per l'appunto, l'anima trova nella creazione artistica il simbolo dei fenomeni che sorgono e si agitano in essa: riconosce nell'opera del musicista come una rivelazione che ridice i suoi sentimenti percorrendone tutti gli stadî e i gradi intensivi, le fasi, le varietà, e, — per associazione fra i sensi e i sentimenti, — svegliando in noi anche idee d'ordine religioso, civile e morale, pel fatto che i fenomeni sensitivi vanno a trasformarsi in idee, in imagini, in concetti concreti, positivi: la potenza delle facoltà umane tende ad un continuo elevarsi dai vari gradi delle sfere del sensibile a quelle del soprasensibile, perchè tutto ubbidisce alle leggi del perfettibile e concorre allo sviluppo ed al trionfo dell'umano progresso.

Non altrimenti della polifonia sacra, della monodia drammatica, dello stile recitativo, dell'aria, anche la mu-

sica strumentale moderna è una conquista ed una gloria del genio italiano; essa nacque tra noi in mezzo ai Comuni ed alle Monarchie del trecento, il secolo della applicazione della *tastiera* agli strumenti a corde, cui risale il *Pentacontachordon* (strumento a 50 corde), sorta di cembalo a corde ed a tastiera (1); applicazione che portò nella tecnica strumentale una vera rivoluzione e tale che poi doveva avere così grande influenza sulla formazione della nuova musica.

Lo spirito italiano prende nel trecento due direzioni: con Dante, *idealista,* con Boccaccio, *realista*: la *Divina Commedia* e il *Decamerone.*

Il *discantus* [accennato dal primo], forma di musica nella quale

> « *Diverse voci fanno dolci note* »
> (PARADISO, *c.* VI, *v.* 24.)

e la *diafonia,* cui è alluso nei versi:

> « E come voce in voce si discerne,
> Quando una è ferma, e l'altra va e riede » (2),
> (PARADISO, *c.* VIII, *v.* 17)

già in onore tra noi molto tempo innanzi al ritorno dei Papi da Avignone (1377), fioriscono di leggiadra melodia nella parte superiore delle canzoni a tre voci di Francesco Landino (1325-1390), detto Francesco degli organi ed anche, per la sventura che lo orbava della luce, il *cieco degli organi.* Questa appellazione di Francesco o del cieco degli organi fa testimonianza dell'abilità del Landino nel suonare il liturgico istrumento. Era pure poeta, e come tale venne incoronato di alloro in Venezia, segno codesto che la sua fama non si cir-

(1) Il Pentacontachordon è forse l'Esquaquiel (= exaquir, = èchiquier) menzionato da Guglielmo di Machault, strumento che non va confuso con l'organo, e che forse era invece una grande viola a ruota, che suonavasi a quattro mani, e che può considerarsi lo strumento principale del medio evo.

(2) È la *Diafonia Basilica* nella quale i cantori *tengono* gli uni una nota, come base, e gli altri intonano la 5ª o l'8ª sopra, poi ascendono e discendono per finire in una concordanza.

coscriveva unicamente in Firenze. Alla solenne cerimonia era presente Petrarca, che all'amore ed all'esercizio della poesia congiungeva pur quello della musica. Benchè privo della vista, nelle sue canzoni Landino canta l'ideale nella donna:

« *Angelica beltà !.....* ».

Passata l'irruzione Fiamminga, favorita dove da relazioni dinastiche (Spagna), dove dai principi regnanti, dove dai Papi, risorge l'idealismo italiano col Palestrina e Luca Marenzio: col polifonista romano nelle messe, nei motetti, nei madrigali alla Vergine, col compositore lombardo nel madrigale profano ed amatorio. Nè è a credere che, cessata la grande voga del madrigale, questa forma d'arte — riguardata come architettura musicale — andasse perduta: essa, oltrechè essere continuata da Carlo Gesualdo principe di Venosa (1548-1614), dal Monteverdi, dal Lotti, da A. Scarlatti e da altri, già si era tramutata nella musica strumentale. Così dicasi altresì della canzone polifona.

Rimasta la sola trama polifonica, prosciolta dalla parola, la canzone levò d'un tratto il volo nelle regioni dell'ideale, dove l'imaginazione dell'uomo collocò la musica indipendente, in quella stessa regione dove troviamo poi i Vitali, i Corelli, i Tartini, i Boccherini, Haendel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms.

Le canzoni a liuto (delle quali è spesso parola nelle novelle del Certaldese), le *carole con lento passo,* la canzone descrivente al vivo scene del mercato fiorentino — canzone che leggesi nel codice di Antonio Squarcialupi, — con le grida tradizionali dei venditori di cialde, d'olio, ecc., ecc., conducono ai *Canti Carnascialeschi* di Lorenzo dei Medici ed alle frottole del veronese Bartolomeo Tromboncino (edite dal Petrucci, 1504-1508) in modo ionico, euritmiche e dalle quali uscì, specie per impulso del Willaert, il madrigale.

Come il genio di Dante, sublime idealista, si muoveva nella triplice orbita di mondi fantastici e senza confine di tempo, così il genio di Boccaccio, pittore degli usi

e costumi del suo tempo, ha per sfera d'azione le sale aristocratiche e non esce dal tempo in cui egli viveva. È nella reggia di Castel Capuano, alla corte di Giovanna I[a] — una splendida bellezza, circondata da altre bellezze del pari fulgidissime — dove Boccaccio ama, canta e ispira la gioia: era in quella reggia voluttuosa che la più gaia musica scandeva la danza alla luce gioconda della grazia e della galanteria venuta di Francia assai prima che Caterina de' Medici intrecciasse la *Volta* alle *Tuilleries*.

All'arte realista appartengono le innumerevoli danze venuteci dalla più remota antichità, e moltiplicatesi sempre più nel corso dei secoli: *gagliarde, padovane, moresche, brandi, bourrées*, ecc., ecc., di Monteverdi, di Praethorius (*Terpsichore*, 1612), di J. Staden (*Venus-Kräntzlein*, 1610), di J. Möller (1610), ecc.

Sono componimenti di solito in 3 parti, con ritornelli, a 4, a 5 ed anche a 6 istrumenti, elaborati in istile quando imitato, quando a nota contro nota (stile omofono) e già informati da quel principio d'unità senza cui l'opera d'arte non esisterebbe. Le danze polifone del seicento sono pezzi essenzialmente strumentali, che vivono di vita loro propria e che condussero, in progresso di tempo, alle danze geniali di Lulli e dei compositori di *suites*. Esse portarono nella musica artistica il ritmo periodico e un elemento di bellezza che doveva dare alla musica un nuovo aspetto, renderla omogenea, aggraziata ed anche agile e svelta.

Il vasto dominio di Carlo V nei Paesi Bassi, in Ispagna, a Napoli, a Milano favorì grandemente la diffusione tanto della polifonia neerlandese quanto delle danze spagnolesche, così pompose e così in armonia con la boria degli Idalghi.

Queste danze dapprincipio raramente erano trattate con finezza ed eleganza di elaborazione contrappuntistica, di solito, — quando non erano per liuto ma a parecchi strumenti, — il motivo nella parte superiore veniva sostenuto da sincroni e pesanti accordi.

Suppergiù avveniva lo stesso nelle frottole veneziane

e nelle villanelle napolitane: anche qui abbiamo dei rozzi contrappunti, ma anche qui, a differenza dell'aureo stile polifonico, la parte melodica è la superiore, le altre parti non hanno carattere espressivo, non sono che un *substratum* armonico d'accompagnamento. È, infine, la canzone popolare univoca rivestita di accordi.

Prima che le virtualità della musica pura, o strumentale, — indipendente dalla parola, e sorta a bella idealità, — si rivelassero nel loro essere, prima che il musicista potesse fare a fidanza colle proprietà espressive della musica, questa doveva percorrere parecchie importanti fasi e perfezionarsi in massimo grado.

Quando si volesse tener conto del fatto che nella polifonia vocale dei fiamminghi la parola e il suo senso naufragavano negli ingegnosi dedali fonici del contrappunto, — in ispecie anteriormente alla riforma Palestriniana, — si sarebbe indotti a riconoscere in quelle elaborazioni già una sorta di musica pura, nella quale le parole non servivano di elemento espressivo, perchè incomprensibili, ma più che altro qual mezzo speciale per la emissione del suono vocale, analogamente all'ufficio dei monosillabi guidoniani nei solfeggi a parecchie voci. Erano quei lavori, in una parola, una specie di canzoni polivoche, eseguite non già con istrumenti artificiali, ma naturali; e la voce umana è lo strumento per eccellenza, innanzi al quale tutti gli altri agenti acustici trovati dall'ingegno e dalla industria dell'uomo passano in un ordine assai meno elevato.

E della musica vocale si innamorarono i primi strumentisti siffattamente da farne delle riduzioni per il liuto, la tiorba, l'arciliuto, l'organo, il clavicembalo, per le diverse famiglie di strumenti a fiato — come i flauti, — a corde — come le viole. Di ciascuna specie di strumenti esistevano i quattro membri: soprano, contralto, tenore e basso, perchè appunto corrispondessero alle quattro parti delle composizioni vocali. Le canzoni vocali, i madrigali, e persino le Messe, del secolo XVI, venivano volontieri dagli strumentisti del tempo ridotte per uno ed anche per più strumenti.

Josquino, che unì alla maggiore maestria contrappuntistica la ispirazione religiosa e un estro vivace, lasciò, in mezzo ai numerosi suoi lavori, alcuni fra i più antichi saggi di musica strumentale, editi dal Petrucci nel 1503: la *Bernardina,* canzone a 3 voci, e la canzone *L'homme armé,* a 4 voci. Il bello vi è realizzato coi processi dello stile d'imitazione. Proposto un tema, questo fa il giro di tutte le voci, compiuto il quale un secondo tema, e poi un terzo, un quarto, ecc., seguono lo stesso processo.

Altre fra le canzoni dei primordî del cinquecento non hanno imitazioni. Una parte — il *Cantus* — la superiore — svolge una melodia, le altre parti intessono un contrappunto svariato ed elaborato alla maniera poi adottata dai tedeschi; in altri casi la melodia e l'armonia sono uniritmiche (cioè in armonia omofona). Anche questa forma passò fra i tedeschi, ad esempio nel corale protestante.

Ben pochi pezzi hanno il fuoco, la vita, il fare baldo e ardito della *Battaglia di Melegnano* del belga Clemente Jannequin (1494-1555), l'antesignano della musica programmatica, autore delle celebri *chançons* (*Inventions*) la *Guerre*, le *Caquet des Femmes*, la *Jalousie*, le *Chant des oiseaux*, la *Chasse du lièvre*, la *Chasse au cerf*, l'*Alouette*, le *Rossignol*, la *Prise de Boulogne.*

La bellissima canzone la *Battaglia di Melegnano* (1513) era scritta in origine a 4 voci, il Verdelot vi aggiunse poi la quinta.

Qui la tonalità ionica ha tutta l'energia del nostro *modo maggiore;* il primo periodo modula alla quinta, per tornare poi al tono d'impianto. Il sentimento tonale, potente e informato da un rigoroso principio d'unità, direbbesi sorto in pieno secolo XVI.

Testo di Jannequin *(trasportato).*

*Allegro.*

A - scol - ta - te, a - scol -

A - scol- ta - te, a-scol-

A - scol-ta -

A - scol - ta - -

ta - te d'un pro - de av - ven-tu - rier

ta - te d'un pro de av-ven-tu - rier, d'un

ecc.

te, a-scol- ta - te d'un pro-de av-ven - tu - rier

- - - te, d'un pro - de av-ven-tu - rier (1).

(1) Dall'*Atlante della Musica antica,* compilato dal cav. A. Mazzucato. Milano, F. Lucca, ora G. Ricordi e C.

Traduzione.

Ascoltate d'un prode avventurier,
D'un nobile e fier cavalier
Il guerreggiar .....
E di sentir ben parerà
Colpi di fragor di qua e di là,
Di trombe al suon e di tambur,
Tutto è fragor, grande frastuon si sente già .....
Trombe e tamburi si fanno suonar.
Avventurier, compagni, qua,
Insiem le spade a incrociar.....
Avanti, o prode e gran guerrier.
Voi, cavalieri, presto in arcion,
Tra man d'ognun la lancia...
Orsù, all'armi, all'armi!

ecc., ecc.

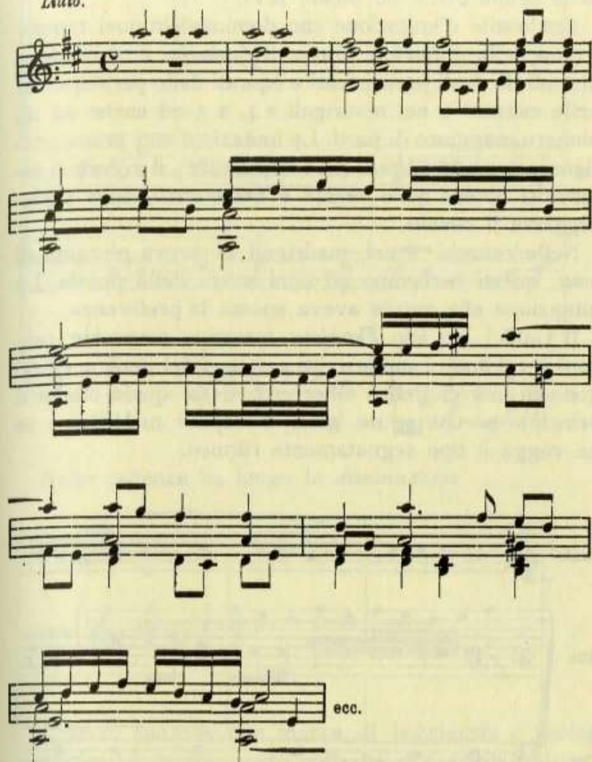
Il componimento è nello stile imitato, ed *imitativo* e *descrittivo,* a temi sempre diversi col cangiar di ogni sentimento del testo letterario; la musica, melodica nel suo costrutto polifonico, è spiccatamente caratteristica; alcuni ritmi e suoni probabilmente riproducono le fanfare militari dell'epoca.

Benchè di tanto anteriore all'avvento monodico della fine del secolo XVI, pure le frasi melodiche vi sono chiare, euritmiche, di gusto moderno. Nulla di melopeico, nulla di chiesastico, nulla di artificioso e di scolastico: è un'arte semplice e chiara, schietta e persuasiva. Se lo stile *imitativo* è assurdo senza parole, ha invece la sua ragion d'essere quando dalla parola sia richiesto e riceva luce e precisione, anche senza ammettere — come non si deve — che esso appartenga all'arte più elevata e pura.

Qui lo giustifica il soggetto.

Una canzone così bella, e di tanto effetto, non poteva sfuggire ai compositori, riduttori e trascrittori di musica per istrumenti, e il *divino* (!) Francesco da Milano la trasportò sul liuto: il di lui lavoro venne pubblicato soltanto nel 1563 in Venezia.

Trascrizione del Chilesotti (*trasportata*)




Il componimento è molto sviluppato: vi si cambia *misura* parecchie volte: la parte superiore ha grande vivacità e bella cantabilità, sebbene vi persista la quartina a scala; vi sono persino contrapposti di colorito: nè fanno difetto frasi di slancio e di notevole plasticità ritmica. La seconda parte è però inferiore alla prima, perchè lo stile descrittivo in essa si fa eccessivo. La tonalità ionica vi è ben definita e salda.

Le *intavolature* di Francesco da Milano dimostrano quanto fosse progredita la tecnica del suono del liuto nella prima metà del secolo XVI.

Era lo stile d'imitazione che dominava in quel tempo. I temi delle imitazioni erano di *fantasia*, intendasi non desunti da canti preesistenti e ispirati dalle parole, come nelle canzoni e nei madrigali a 4, a 5 ed anche ad un numero maggiore di parti. Le imitazioni non erano però rigorose, ma ad *libitum* del compositore: il *rigore* si osservava invece nelle *messe* e nei *motetti*, dove signoreggiava il *canone*.

Nelle canzoni e nei madrigali vi aveva pluralità di *temi*: questi variavano ad ogni strofa della poesia. La imitazione alla quinta aveva spesso la preferenza.

Il Galilei, nel suo *Fronimo*, trascrive parecchie canzoni per il liuto: i suddescritti caratteri del genere emergono in una di Pedro Gherrero, della quale diamo il principio perchè se ne gusti il sapore melodico e se ne vegga il tipo segnatamente ritmico.

*Canto*

*Alto*

*Ten.*

*Basso*

*Liuto*

ecc.

Nelle cadenze ha luogo la *diminuzione*

Canto

Liuto
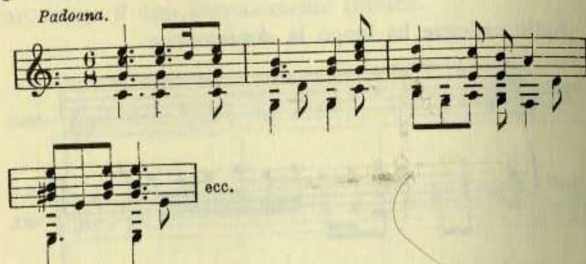
L'intera canzone non manca di leggiadria e varietà melodica: il contrappunto nulla ha di pesante, nè di ricercato, ma è facile e scorrevole: è l'alba dell'arte nuova, un'alba rosea, dolce e che piace pur oggi, ad onta della persistenza di un'unica tonalità: quella rappresentata dalla scala di *Fa* col ♭ al quarto grado, tonalità che si identifica col modo maggiore moderno.

Le *intavolature* di liuto non hanno maggior valore delle riduzioni e trascrizioni odierne, — sieno pure di un Francesco da Milano, cotanto celebrato, o di un Galilei (V), — perchè non sono opera di vera creazione.

Non è così dei pezzi originali per liuto, che valgono invece a darci idea di una speciale musica strumentale, non tolta da altri lavori, ma dovuta alla fantasia del compositore.

In questi lavori è manifesto l'intento di liberare la melodia dal contrappunto. La sonata per liuto del pugliese Jacopo Gorzanis (edita nel 1561), è già lirica, e consta di un *Pass' a mezzo* la cui seconda parte non è che una *variazione* della prima. Ha un secondo tempo: una *Padoana*, in sestupla di crome; — pure questa è ripetuta con *variazioni*: il virtuosismo già comincia a far le sue prove.
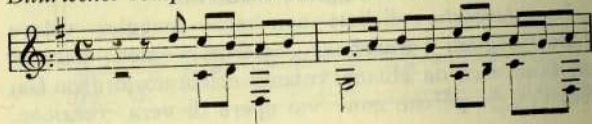
La melodia, diremo così, dei due *temi* è buona: quella della *padoana* è superiore a quella del *pass' a mezzo:* è ben periodata; la successione immediata dall'accordo di *mi maggiore* a quello di *do maggiore* è ardita e usata pure ai dì nostri. Il carattere della cantilena popolare vi è schiettamente italiano:
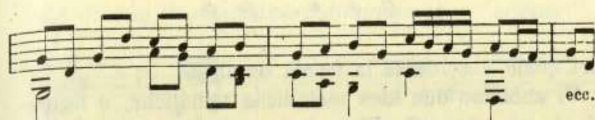



Singolare la terminazione sull'accordo di *la* maggiore.

Il *seguirsi* delle due danze nella composizione del Gorzanis può riguardarsi una formazione incipiente della *suite*.

Anche le danze per liuto spirano l'aura della primavera dell'arte: il *Branle de la Gavotte a Cydrac Rael Bituricensi comp.* è scorrevole ed elegante:






e così sino alla fine sempre ritmico, chiaro, armonizzato con naturalezza: è un gioiello (1).

In tutte le danze del secolo XVI, quali leggonsi, ad esempio, nella *Nobiltà di Dame* di Fabrizio Caroso e nelle *Grazie d'Amore* di Cesare Negri, la tonalità, il ritmo, l'armonia, e specialmente la melodia, sentono già il gusto dei nuovi tempi e di un nuovo indirizzo artistico. È il nuovo *linguaggio* musicale che va formandosi e che lascia già lontanamente indovinare ciò che sarà l'arte nei tempi posteriori. Tuttavia prima che la musica si trasformi nella lirica del sentimento dovrà trascorrere ancora del tempo, passare per varie fasi, e cioè sino a quando la tecnica non siasi fatta più pieghevole all'idea melodica, e questa non siasi elevata ad interprete dei più intimi fenomeni del sentimento.

E così anche per l'organo — e vedremo in seguito anche pei diversi strumenti riuniti in un'unica partitura — si cominciò con lo trascrivere la musica vocale. Nel *Transilvano* (1593), di Girolamo Diruta, troviamo, fra altri lavori, una canzone dal titolo l'**Albergona**, *partita ed intavolata* da Antonio Mortaro, un francescano assai poco noto: sappiam solo che morì in Brescia, dove ebbe i natali, nel 1619, e che fu organista nella chiesa del suo ordine. Il malvezzo del tempo, di manomettere cioè la melodia originale del pezzo composto dapprima per voci, *infierisce* addirittura. Trattasi di una canzone vocale ridotta per *organo* e *diminuita*.

Il pezzo non è privo di originalità, sebbene si inizi col disegno sacramentale della canzone detta francese:

(1) Oscar Chilesotti: *Di Giovanni Battista Besardo e del suo Thesaurus Harmonicus*, pag. 21. Milano, Ricordi.



del quale è evidente la forma dattilica.

Vi abbiamo due idee melodiche tematiche, o figurazioni, con *ritornello*. Precede la seconda idea melodica un brano semplice, quasi a *corale*.

Il tema iniziale è questo:

Soggetto
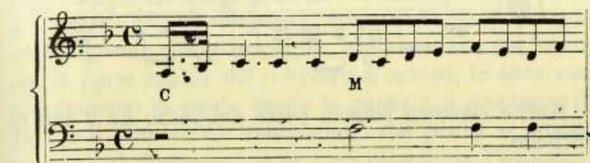
Soggetto
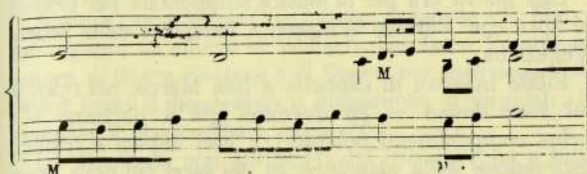
Risposta alla 5a inferiore
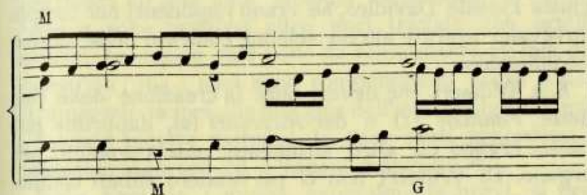
Risposta alla 5a sopra (risposta *reale*).
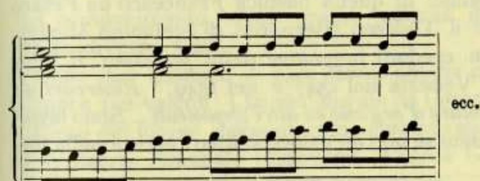
ecc.

Ed eccone la *intavolatura diminuita* per l'organo:
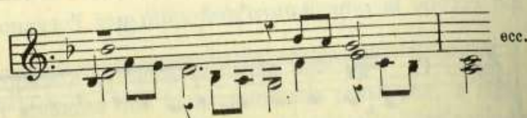












È il gusto del barocco!

La seconda idea melodica, dopo l'intermezzino, è questa:




Anche ciascuna singola parte del pezzo ha il suo ritornello.

Verosimilmente in uno stile non molto diverso dovevano comporre e suonare gli altri organisti del tempo.

Una nuova êra per la musica strumentale per organo si apre con Adriano Willaert, il fondatore della Scuola Veneziana.

Eletto maestro di cappella a San Marco, nel 1527, a lui sono dovuti — ed avemmo già a parlarne — i primi componimenti polifonici a cori duplici e triplici, espressione della magnificenza dei sacri riti nella grandiosità della più sublime delle arti. — Quei cori complessi, dialogizzanti tra loro in una possente antifonia, giusta l'ideale Davidico, se erano imponenti nel tempio dovevano ispirare altresì solenni contrasti nella musica istrumentale.

È a Willaert che devesi pure la creazione delle così dette *Fantasie* (1) e dei *Ricercari* (2), dapprima per canto, organo od altro strumento, poscia soltanto per organo. Di Willaert non ci pervennero siffatti componimenti, ma bensì di un suo organista a S. Marco — il neerlandese Jacher Buus, — un degno successore degli insigni organisti di quella basilica Francesco da Pesaro e Bernardo il Tedesco (Bernardo di Stefanino Murer), quest'ultimo creduto inventore della *pedaliera*. Il Buus pubblicò a Venezia nel 1547 e nel 1549 “ *Ricercari da cantare e sonare d'organo ed altri strumenti* „. Sono lavori che non hanno se non un valore storico: manca nella me-

(1) La *Fantasia* prendeva pure il nome di « *Capriccio* » (= *Caprice*). In questa forma il compositore, trattato uno squarcio di fuga, non vi si ferma a lungo, ma ne inizia un secondo, poi un terzo, ecc., secondo gli suggerisce il suo estro inventivo.

(2) Nel *Ricercare* ritornasi ogni tanto al tema; è il punto di partenza della *fuga*, che si sviluppò dopo più di un mezzo secolo.

lodia la vita, un carattere. Questi suoi *ricercari* sono composizioni *fugate* molto sviluppate : una delle voci attacca il *tema* nel tono d' impianto del pezzo, una seconda voce risponde alla quinta sopra, o alla quarta sotto, senza che la parte iniziale del ricercare si arresti; le altre voci si scambiano in modo simile la *guida* e il *compagno* (il *Dux* e il *Comes*). Lo svolgimento del pezzo si attiene di solito al diatonismo e al tono principale d'impianto: le modulazioni non sono che alla quarta e alla quinta, e fuggevoli.
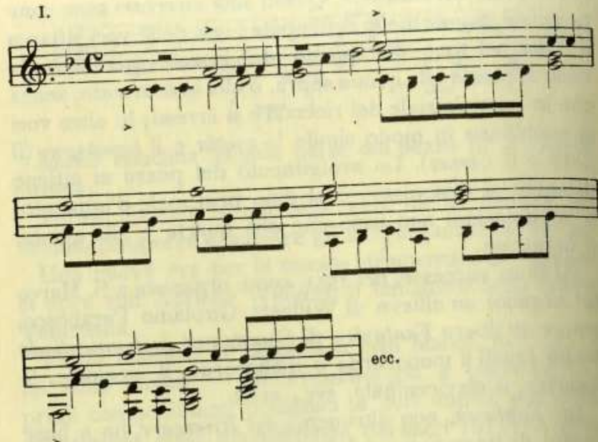
Al Buus successe, nel 1551, come organista a S. Marco (2° organo) un allievo di Willaert, Girolamo Parabosco, autore di libere *Fantasie* e di *Sonate* per *instrumenti da penna* (quali il monocordo o monacordo, il virginale, la spinetta, il clavicembalo, ecc., ecc.).
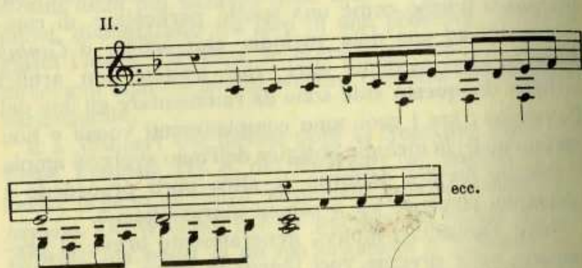
La *Fantasia,* non altrimenti del *Ricercare,* ha a base motivi di invenzione del compositore, mentre nel *Contrappunto* (inteso come una specie particolare di composizione) ad una data melodia chiesastica, o *Cantus Firmus,* sono aggiunte altre voci trattate con artifici artistici. In questo stile sono da rammentare gli inni del Palestrina; ma i suoi sono componimenti vocali e non istrumentali: la melodia liturgica dell'inno svolgesi ampia e solenne mentre dattorno le altre parti procedono a imitazioni rigorose ed a canoni maravigliosi.
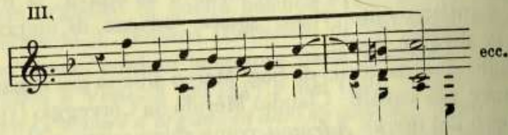
Nelle Fantasie, i motivi, generalmente brevi, si presentano nelle diverse voci (*parti*) in guisa di fuga alla quinta sopra, alla quarta sotto o all'ottava: la trama del componimento viene spesso adorna di imitazioni fra le diverse *parti.*
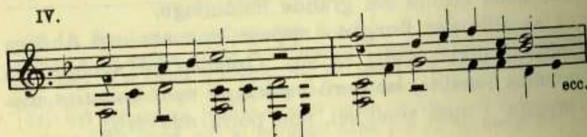
Sulle due cantorie di San Marco sfilano poi organisti sempre più valenti : Claudio Merulo da Correggio (1533), (allievo del *divino Adriano,* come chiamavano a Venezia il Willaert), Annibale Padovano, Andrea Gabrieli, pur esso della scuola del grande fiammingo.

Uno stile per l'organo appare appunto con Andrea Gabrieli (1510-1586): la sua *Canzona* se svolgesi in un'unica tonalità, ha però varietà di *temi* imitati e movimento; i temi sono sei, non pochi davvero:
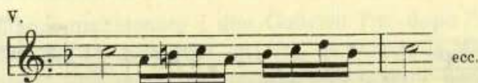

I.
ecc.


II.
ecc.
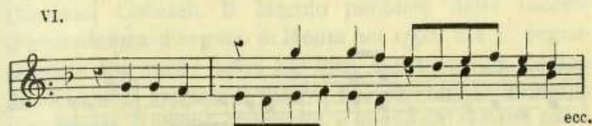

III.
ecc.


IV.
ecc.

V.




VI.




Questi temi sono collegati da passaggi animati, in mezzo ai quali, innanzi di attaccare il sesto tema, sorge una frase ad accordi grandiosa e incisiva, modulante alla quinta, frase che poi ritorna come perorazione finale *(commiato)* della *canzone.* Singolare la chiusa sulla quinta.
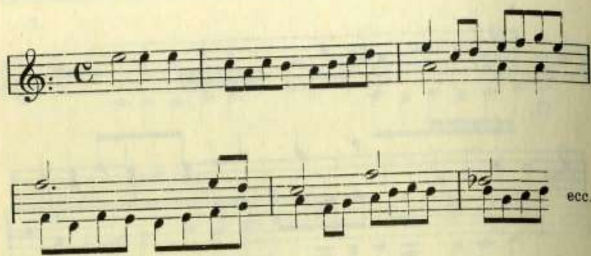
Adunque in questa *Canzone* abbiamo pluralità di temi, ciò che non è nella fuga, sebbene questi temi siano trattati *fugatamente.* Sono piuttosto imitazioni senza l'obbligo di un prescritto ed unico intervallo. Questi *soggetti,* o temi, sono cantabili e si alternano con modi melismatici, che hanno del "*passeggiato*", del *diminuito.* C'è senso, condotta, unità e buon gusto. Tali doti le riscontriamo in un italiano, nè poteva essere altrimenti per le tradizioni del nostro canto, pel nostro amore per ciò che è terso, per la euritmia da noi profondamente sentita.

In Andrea Gabrieli già si mostra uno stile strumentale che si discosta e differisce dal vocale per il più mosso atteggiamento delle figurazioni musicali: è manifesto che i suoi lavori sono composti così per la tastiera, pronta ad ubbidire alla agilità del suonatore.

Così può dirsi della musica d'organo del nipote Giovanni Gabrieli (1557-1617), nato quasi mezzo secolo dopo lo zio.
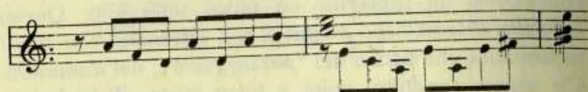
L'unità tematica voluta dalla *fuga* la riscontriamo in una *Canzone* di Giovanni Gabrieli, inserita nell'opera del Winterfeld: *Gabrieli und seine Zeitalter.*

Il soggetto — nella tonalità eolia — è ripetuto alla quinta sotto:




non è perciò la fuga di A. Scarlatti, *reale* o *tonale*, la prima delle quali con la risposta riproducente il soggetto alla quinta del tono, la seconda svolta senza uscire dai termini dell'ottava.

Giovanni Gabrieli riproduce nella sua canzone il soggetto alla quinta inferiore come in un'ordinaria imitazione. La figura episodica
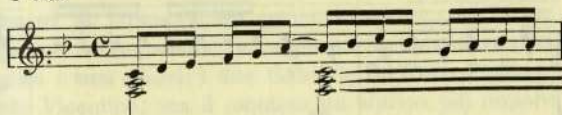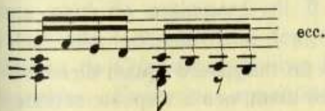


assume molta importanza per la sua persistenza; per tal modo il pezzo risulta fatto sopra due idee, e tuttavia non ne è menomamente lesa l'unità, anzi la figura principale riceve maggiore risalto, più vigore pel suo contrasto con la figura accessoria.

È componimento compiuto, da cui traspare qualcosa di puro e verecondo, velato di leggera mestizia, dovuta all'indole del modo eolio, così simpatico nella sua patetica natura. Questa sorta di lavori richiama al pensiero l'aura soave delle madonne del Luini, del Mantegna, perocchè nella *Canzone* del Gabrieli non appaiono ancora il vivace colorito e il cromatismo proprio alla posteriore scuola Veneziana. Non vi troviamo che alcuni diesis e un bemolle per ragioni di *cadenza* e pel trasporto del soggetto alla quarta.

Abbiamo menzionato i due Gabrieli l'un dopo l'altro per l'affinità del loro stile, ma fra essi sorge il Merulo (1532-1604), che aveva venticinque anni quando nasceva Giovanni Gabrieli. Il Merulo pubblicò delle toccate d'intavolatura d'organo in Roma nel 1598, ma è segnatamente fra quelle edite nel 1604 che troviamo un tipo di toccata di singolare valore pel suo ampio sviluppo (137 misure in tempo ordinario): è quella del *settimo* tono.

Qui il linguaggio melodico della musica istrumentale prende sempre più suo essere, carattere, colore, vita: già oseremmo dire che vi canta un'anima assorta in un ideale nuovo. Certo che all'udire oggi componimenti di questo genere si prova un senso di monotonia, poichè noi siamo abituati alla irrequietudine tonale e ritmica della musica dei romantici, mai paga di modulare e di cangiamenti dinamici; ma come non ammirare la nobiltà di questa musica ideata e dettata col maggior rispetto per l'arte? La toccata in settimo tono del Merulo è concezione melodica e polifonica al tempo stesso: la melodia vi è bella, espansiva e d'indole essenzialmente strumentale. Apre la toccata una specie di introduzione, nella quale fa capolino però il *tema*, o meglio l'idea melodica che si svolgerà più tardi: intanto presentasi la prima idea melodica della toccata, svolta sopra accordi tenuti; la seconda idea è invece essenzialmente polifona:






IIa idea.
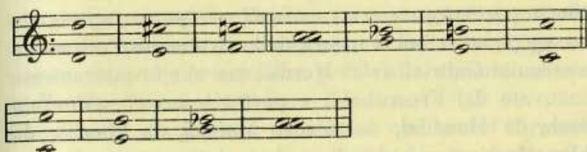
ecc.

Il tema è poi svolto con un magistero quasi diremmo insuperabile: ora ampio ed alato, ora a risposte serrate,

quando tonalmente, quando con *inganni,* nella risoluzione dell'accordo di dominante, felicissimi. Le imitazioni sono alla quinta ed all'ottava. La prima idea riapparisce, ancora prima che si giunga alla chiusa del pezzo, susseguita dalla seconda idea: la cadenza, come vuole la tonalità *missolidia*, sembra *sospesa.* (I.-V.)

Come nella *Canzone* si intravede già la *Fuga* moderna, così nella *Toccata* si disegna il primo *tempo* della *Sonata* classica.

Sin qui la tonalità non varca i confini dei *modi* chiesastici, ma già dai tempi di Marchetto Padovano, contemporaneo all'Alighieri, si sentiva il bisogno di estenderne il campo, e lo stesso Marchetto, nel suo *Lucidarium in arte musicae,* divide speculativamente il tono in cinque parti: quattro costituenti il *chroma* ed una il *diesis;* principio errato e combattuto da Prosdocimo Beldomando, suo coevo e concittadino. Non vi ha qui bisogno di rammentare che il tono dividesi, invece, in nove comme: quattro pel semitono diatonico e cinque pel semitono cromatico. Comunque sia, Marchetto intuì un nuovo orizzonte tonale e ne porse pure saggi, veggansi questi:



Dotato di straordinario genio inventivo, il Villaert propugnò il cromatismo; lo seguirono nel nuovo campo artistico i suoi allievi: i due Gabrieli, De Rore, Zarlino, Nicolò Vicentino; ma il monumento storico più importante, dal lato pratico, nello stile cromatico è dovuto a Girolamo Frescobaldi, nato, secondo alcuni nel 1583, data però da anticiparsi di tre anni, se si vuol dar valore alla iscrizione che leggesi sotto un suo ritratto scolpito da Cristoforo Blancus nel 1616: *Hierom' Frescobaldus, Ferrarien, organista ecclesiae D. Petri in*

*Vaticano*, *ÆT. SVÆ* 36. Il monumento musicale cui abbiamo accennato è la famosa suonata cromatica del Bach del secolo XVII.

Frescobaldi perfezionò la propria coltura artistica mercè il suo soggiorno nei Paesi Bassi, dove brillavano famosi organisti: Pierre Philips, Tomaso Vander Meulen, Arthur De Smet, Iuan Zacharius, Iohan Bull, lo Sweelinck, ed altri. Vi si recò a ventotto anni (nel 1608), e lo si trova in Anversa appena cessato l'uragano politico e religioso delle Fiandre, allorchè erano state riaperte le chiese e riorganizzati alla Corte i concerti musicali e le feste danzanti. Fu colà ch'egli pubblicò la sua prima raccolta di madrigale nelle edizioni Falesiane. Sono evidenti le affinità di stile tra una fantasia del Frescobaldi ed una del Pierre Philips: in entrambe un tema abbreviato, distribuito a frammenti, legasi in prolungazioni di terze e di decime. Il lavoro a nota contro nota è attraversato, commentato e sviluppato da tratti diatonici ascendenti e discendenti, gli uni d'armonie reali gli altri a guisa di note di passaggio. Se non che nella *Fantasia* dell'organista fiammingo manca ciò che splende in quella del Ferrarese: il genio! Sulla formazione dello stile in parte *legato* e ad *accordi*, e in parte *fugato* e a *passaggi*, contribuì la natura dello strumento, l'organo: è lo stile dei Gabrieli e del Merulo, ma che fu interamente rinnovato dal Frescobaldi e perfezionato al sommo da Bach, da Haendel, dal Padre Martini, da Eberlin, da Albrechtsberger e da altri.

Qui trova posto un cenno sulla differenza stabilita tra la *sonata* (stile antico) e la *canzone* (da suonare) dal Praethorius nell'opera *Syntagma musicum* (T. III, pag. 24) — 1620 — " ..... le sonate sono composte nel genere dei motetti con molta gravità e magnificenza; le canzoni, invece, svolgonsi con molte note nere, fresche (!), allegre e animate. „

I *Preludi*, le *Intonazioni* e le *Fantasie* erano le composizioni per organo destinate ad essere suonate o prima, o in mezzo o dopo altro pezzo. Si formavano di accordi spesso alternati con più animati passaggi. Le

*sinfonie* di quel tempo erano composizioni non solo per organo, ma anche per 4, 5, 6 e più istrumenti, adorne di brevi imitazioni, nei quali lavori si cercava sopratutto la bella pienezza dell'armonia. Le *fughe* presentano una melodia imitata dalle voci che entrano successivamente, mentre la voce iniziatrice continua il suo canto sino alla chiusa, assecondata nella stessa guisa dalle altre voci. La imitazione di rigore è alla quinta. Vi sono *fughe* espresse sopra un unico rigo, colle *prese*, e queste prendono il nome di *canone*; altre recano epigrafi, più o meno sibilline, per la loro interpretazione; ve ne ha pure di enigmatiche. La fuga libera, o *sciolta*, a differenza della *legata*, si arricchisce di *episodi*, o divertimenti.

Un nuovo elemento fecondò la composizione musicale allorchè il vecchio stile nelle sue varie manifestazioni accolse gli atteggiamenti melodici e ritmicamente simmetrici delle canzoni popolari e delle danze allora in voga. Le canzoni, le villanelle napolitane e francesi, le danze (gagliarde, correnti, ciaccone, ecc., ecc.), rivestite d'armonie, conquistarono il favore universale. Più tardi si riunirono parecchi di questi pezzi, preceduti da un' *Introduzione* e seguiti da un vivace *Finale* (spesso una giga), ottenendo l'unità estetica mercè l'unità di tono e la analogia di elaborazione dei diversi pezzi. Queste composizioni cicliche presero la denominazione di *Partite*, *Suites*, *Parthien*.

Una sorta particolare di *suite* è quella del Frescobaldi, che porta a titolo *la Frescobalda*. Un *tema*, od *aria* armonizzata d'indole popolare, composto di due periodi, ciascuno con ritornello, è metamorfosato ritmicamente per quattro volte, in guisa da formare altrettante brevi composizioni diverse, e cioè nella prima trasformazione il *tema*, che è in tempo alla *breve*, è *variato* in $^{6}/_{4}$ (diviso in due *triple*,) nella seconda in $^{3}/_{2}$, risultando una *gagliarda*, nella terza in *tempo ordinario*, nell'ultima nella misura 3, alla *corrente*.
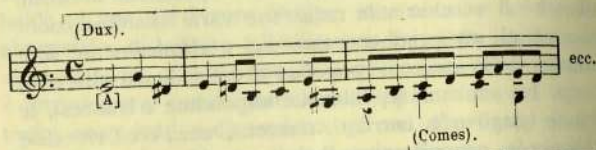
È veramente notevole questa molteplice trasformazione ritmica dell'elemento tonale: abbiamo una *suite* varia ed una per l' intimo sentimento comune ai vari

brani, come non si potrebbe desiderare nè di più, nè meglio. Il Möller piacquesi egli pure di siffatte trasformazioni nelle sue danze a quattro strumenti (1610).
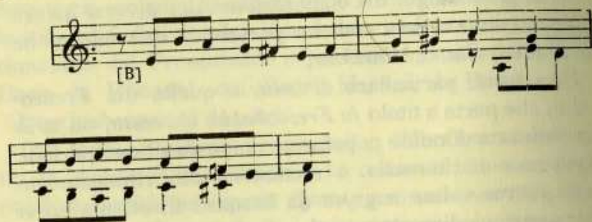
Questo processo di composizione, applicato a un genere di musica più elevato, può riguardarsi un precorritore — dal lato tecnico — del *Leitmotiv* Wagneriano, processo che ebbe altresì un precorritore — dal lato estetico — (e lo vedemmo parlando della cantata), in Bach. *Nil sub sole novi!*

Sono fatti artistici che hanno fondamento nelle leggi immutabili dello spirito umano.
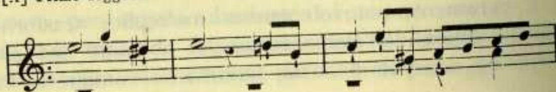
In una fuga — lavoro monumentale, pel tempo in cui apparve, — di Frescobaldi, il *tema* della *prima parte*
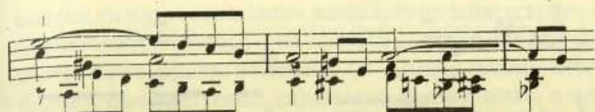



parte principale, anzi capitale, susseguita da una *seconda parte* col tema:
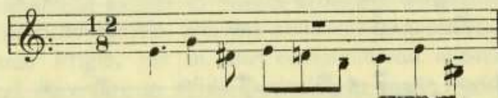



e da una *terza parte* trattata a fuga a *due soggetti*
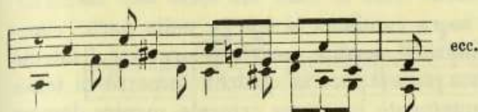




[B] Secondo soggetto.
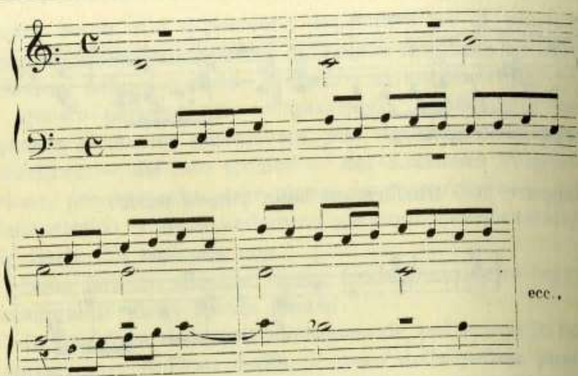
riappare così trasformato nella *quarta parte:*
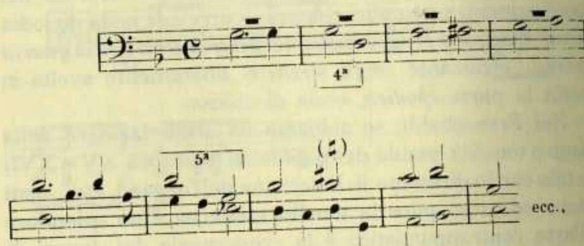





Non è che una trasformazione ritmica del primo tema [A]. L'intero componimento è perciò una *triplice fuga*, una e varia nelle idee melodiche dominanti, modulata con molto colorito tonale, elegantemente elaborata nei contrappunti e semplici e doppi, scorrevole nella melodia e nei disegni a *progressione* dei *divertimenti* (nella *quarta parte*), incalzante negli *stretti* e liberamente svolta in tutta la parte *epodica,* ossia di chiusa.

Nel Frescobaldi, se abbiamo un armonizzatore della antica tonalità emulo dei polifonisti dei secoli XV e XVI, e tale che lo diremmo il Palestrina dell'organo, egli sentì però ed attuò pure la tonalità moderna. Uno splendore d'arte contrappuntistica è la crestomazia dei lavori di questo fonurgo edita sotto gli auspicî di Fr. X. Haberl (Lipsia, Breitkopf et Härtel). La più bella maniera di contrappuntare i canti nei modi chiesastici vi è largamente esemplificata: l'austera melodia liturgica talvolta si svolge ampia e serena in una parte mediana e le altre parti intrecciano fra loro imitazioni alla quinta




tal altra la sacra cantilena si spiega nella parte superiore e le imitazioni, serrate, sono inferiormente. Il talento dell'armonista piacesi pure in qualche incontro di tener fermo costantemente un suono centrale, mentre domina il canto, e nel grave il contrappunto imitato dispensa i suoi tesori di scienza. Il suono persistente in alcuni pezzi è nell'acuto.

In un *Ricercare* la risposta è *tonale :*
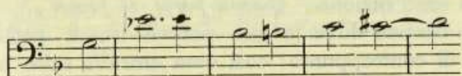



e similmente in altri pezzi non di rado il *Cantus Firmus* passa in parti diverse.

La *Toccata Cromatica* del Frescobaldi sembra creata a dimostrare come l'indefinito religioso riceva una sacra unzione non soltanto dal carattere vago dell'antica

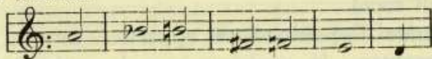
tonalità, in tutte le sue forme modali diatoniche, o appena temperate dal *diesis* o dal *bimolle* nelle *cadenze*, ma altresì dall'elemento cromatico (1). Questa toccata, esordiente con accordi tenuti, concatenati con arditezza, e con *inganni* i più inattesi, con imitazioni a doppio tema e col bel *pedale* di chiusa, emana un senso mistico che si immedesima con le armonie dell'infinito idealmente echeggianti nella casa di Dio!

Frescobaldi si avvide di questa proprietà del cromatismo e ne ricavò partito non solo nella *toccata* accennata, e di modo Frigio, ma in altri componimenti ancora, come nel *Ricercare* in modo Ipodorico, in quello Dorico *per bemolle* (cioè trasportato alla quarta sopra), caratterizzato così bene dal *salto* di sesta minore;
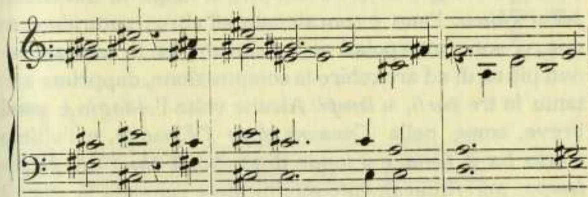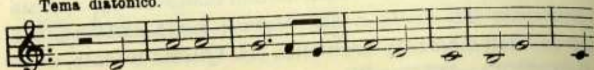


Veramente strano il tema del *Recercar Cromaticho post il Credo*, trattato con tanta arte, a doppio tema in progresso, e con risposta per *motus contrarius:* il solo primo tema è cromatico e contrasta mirabilmente con l'altro diatonico:

Tema cromatico.



(1) Il Frescobaldi fu preceduto nell'arte di profondere l'elemento cromatico dall'insigne madrigalista Gesualdo Principe di Venosa, che usava passi del genere del seguente:






Il genio del Frescobaldi non indietreggia innanzi a nessuna difficoltà, anzi egli se ne crea, le sfida per il piacere di vincerle, come nel *Recercar con obbligo di cantare la quinta parte senza toccarla,* con la scritta, di color oscuro, " *Intendami chi può che m' intend' io* ". La frase in *tempus perfectum*:



con la osservazione " *Quinta parte si placet* ", doveva essere cantata dove meglio poteva trovar posto per legge di contrappunto: così essa entrava sulle battute 12ª, 27ª, 35ª, 46ª, 57ª, 60ª, 75ª, 82ª, 93ª e 100ª.
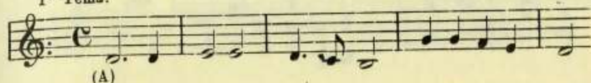
Ma non è in siffatti lavori che si rivela la mente divinatrice di Frescobaldi: qui il contrappunto non è un mezzo d'espressione artistica, ma fine a sè stesso; qui non è un italiano che piega la musica all'arte, ma un fiammingo che piega l'arte alla musica: trattasi di un bello di combinazioni foniche non già di una elevata poesia di suoni.

Il grande Frescobaldi ci apparisce in quei lavori che presentano lo svolgimento e le suddivisioni — queste sebbene ancora non ben definite — dei classici. Egli suddivide certi suoi lavori in *tre tempi:* **primo tempo (animato), andante (maestoso),** e brano di chiusa, o **finale** (**vivo**). Se non che in luogo di altrettanti *pezzi chiusi*, l'uno è concatenato all'altro; naturalmente non vi sono interpolati nè il *minuetto*, nè lo *scherzo*, venuti più tardi ad arricchire la composizione, dapprima soltanto in tre *parti*, o *tempi*. Alcune volte l'*Adagio* è assai breve, come nella *Canzone dopo l'Epistola*, e l'ultimo *tempo* ha a *tema*, e a modo di *stretto*, il *tema* del *primo tempo*, ma ritmicamente modificato e cangiata la misura da quaternaria in ternaria.
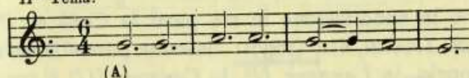
La *Bergamasca* offre molteplici trasformazioni di questo genere e grande varietà: è di ragguardevole elaborazione; a buon diritto l'autore vi prepose la leggenda, abbastanza curiosa: " *Chi questa Bergamasca suonerà, non poco imparerà* „.

Ha scopo didattico.

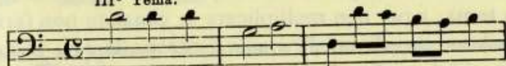
I° Tema.
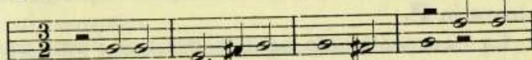



II° Tema.
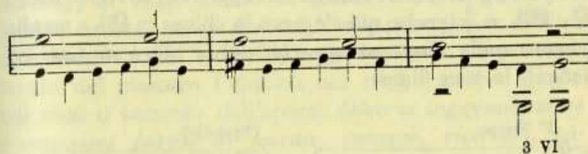



III° Tema.
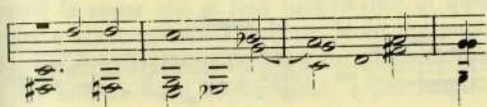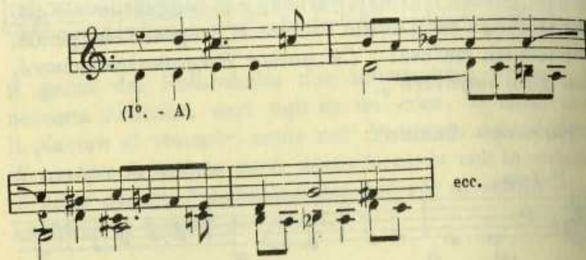


IV 1 2 (A) V






3 VI
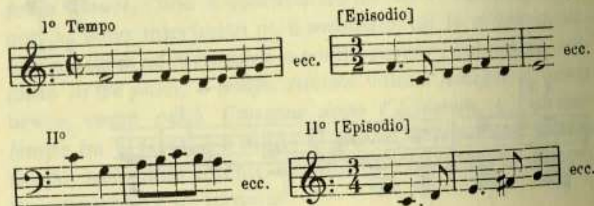





Il brano con cui si chiude il lavoro è svolto sul I° Tema ed è pieno di movimento e di vita.

Hanno la suddivisione in tre parti la *Canzone I*ª del *Libro di Toccate,* ecc. (1637): ciascuna parte ha un *tema* suo proprio, la *Canzone II*ª, la *Canzone III*ª (i tre temi iniziali di ciascun tempo sono metamorfosi ritmiche di un unico tema); qui havvi un quarto tempo col suo proprio tema; e per non moltiplicare le citazioni non faremo menzione che di un'altra sola *Canzone*, la *IV,* in modo Lidio, col bemolle alla chiave. Il primo tempo (𝄴) è una breve fuga tonale; il secondo ($\frac{6}{4}$) è ad imitazioni; il terzo tempo (𝄴) ha una chiusa speciale in ($\frac{6}{4}$), con cadenza in 𝄴.

La *Canzone quinta* ha di particolare i suoi tratti in istile omofono: è un bellissimo ionico. La suddivisione in tre parti, o *tempi,* è evidente nel *Capriccio Decimo* (1642); 𝄵, 𝄴3, e $\frac{6}{4}$ (anche qui c'è però la chiusa in 𝄴), e meglio ancora nella *Canzone quarta* del *I° libro di Capricci* (1642), in tono lidio:
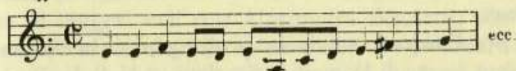


III° (costrutto sul tema del I° tempo).
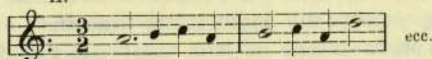



Della maggiore evidenza sono i tre tempi e i tre temi della *Canzone quinta*
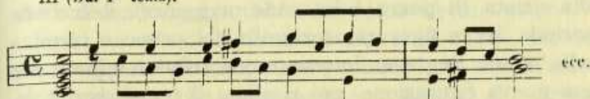
I.




II.




III (Dal I° tema).




Questo riapparire di un tema di un *tempo* nei *tempi* successivi, e questa suddivisione di un componimento in più *tempi*, ma senza alcuna interruzione tra loro, li ritroviamo, dopo circa due secoli, nei lavori sinfonici dei così detti romantici.

Lo stile di Frescobaldi ebbe grande influenza sul progresso dell'arte musicale: Gian Giacomo Froberger, che, dal 1637 al 1641, studiò in Roma sotto la guida del grande artista, senza rinunciare alle prerogative dell'indole musicale dei tedeschi, seguì le forme e i processi tecnici del maestro. Pubblicò nel 1693 il primo libro e nel 1696 il secondo dell'opera: *Diverse ingegnosissime e rarissime partite di toccate, canzoni, ricercari, capricci,* ecc., opera che, in parte, ebbe una nuova edizione nel 1714, quarantasette anni dopo la morte dell'autore: ciò provi la stima che si fece lungamente di questo organista e clavicembalista famoso. Molti componimenti del Froberger potrebbero fregiarsi del nome di Frescobaldi.

Nè minore fama accompagnò, e per lungo tempo, il

nome di Bernardo Pasquini (1637-1710); il Berardi, nei suoi *Documenti armonici,* lo esalta al settimo cielo, in ispecie pel suo valore di clavicembalista.

Stile agile, leggero, ad imitazioni dialogiche di temi a figurazioni brillanti. Le mani dell'esecutore di musica per istrumenti a penna si scambiano vicendevolmente i passaggi rapidi e i suoni tenuti: è lo stile di musica per clavicembalo che già si palesa con i suoi speciali attributi.

Con Pasquini comincia a disegnarsi la forma del *Primo tempo* di Domenico Scarlatti e di F. E. Bach; — la suddivisione dei tre *tempi* è determinata non solo ideologicamente ma anche materialmente.

Nel primo tempo di una sonata (in *Fa*) di questo autore, dopo una introduzione, il periodo iniziale modula alla quinta (il pezzo è in modo maggiore); il secondo periodo ha la figurazione ritmica del primo e termina sulla tonica. Segue un intermezzo al relativo minore con una nuova figurazione, poi si sfiora il tema esorditivo, che ora ha largo sviluppo modulato ad imitazioni insistenti, prolungate, e va ad arrestarsi sulla quinta del tono. — Sotto la indicazione di *Pensiero,* abbiamo l'*Andante*: comincia e finisce in *Fa*. Anch'esso è tutto in istile d'imitazione, modulato, ma ancora timidamente soltanto ai toni relativi. L'ultimo tempo, elegante sul principio, dopo poche misure cade nello scolastico; c'è spigliatezza, ma scarsa è la sostanza armonica e l'idea melodica esula e lascia il campo ad aridi formolismi. La mossa del motivo ha qualcosa del primo tema della sonata.

Giovanni Maria Bononcini (1640-1678) nei suoi *Divertimenti da camera,* editi in Londra nel 1722, ha il *tempo* suddiviso in due parti, ambe con maggiore evidenza del Pasquini, e la condotta tonale dalla I^a^ alla V^a^ nella prima parte e dalla V^a^ alla I^a^ nella seconda: ciascuna parte termina con una stessa forma di cadenza, la prima volta alla quinta e la seconda alla tonica. Nella seconda parte si avverte pure un simulacro di sviluppo del tema, o dei temi, se il *tempo* ne ha due.

I due temi sono più spiccati in Giovanni Battista Bassani (1657-1710), cui appartiene il principio estetico di contrapporre a un primo tema brioso e scintillante un secondo tema cantabile ed espressivo: principio d'antitesi codesto squisitamente fecondato, dopo un secolo, dal genio di Mozart.
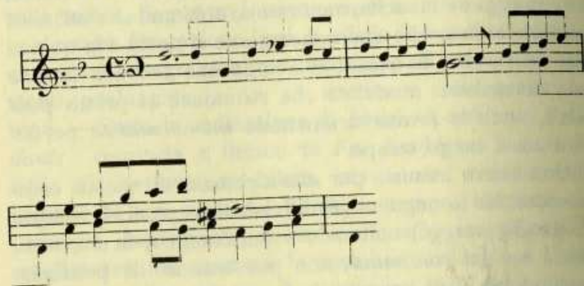
La musica per clavicembalo si spoglia semprepiù dei sontuosi abbigliamenti che aveva con gli organisti, e si veste di leggeri veli con Alessandro Scarlatti: con lui le note scorrono fluide, rapide e con una chiarezza ritmica tutta meridionale. Splendenti le idee melodiche come il sole della Trinacria e di Partenope. Questo autore sentì l'influenza dell'ambiente più di ogni altro, e i ritmi folleggianti delle strofette popolari del litorale ionico animano lo stile per clavicembalo del più versatile e fecondo compositore del secolo decimosettimo.

Nella *toccata* dello Scarlatti non si potrebbe desiderare maggiore vivacità, mentre non abbiamo che un'unica idea melodica, che spontaneamente si porta alla quinta, ma senza che in questa si svolga una seconda idea: è una diversione modulata che riconduce al primo pensiero, onde la forma strumentale *monotematica* perdurata assai lungo tempo.
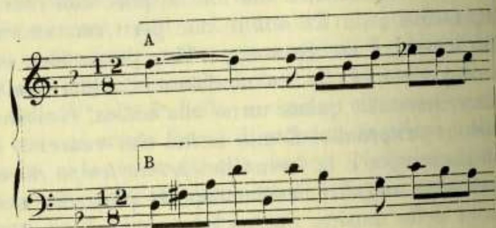
Una breve suonata per clavicembalo di questo compositore ha le seguenti suddivisioni, o parti: I. *Adagio* 𝄴 (in *Fa magg.*) unitonale e unitematico; la mano sinistra ha del *continuus*, non più traccie di polifonia. La melodia è di carattere puramente strumentale, ma *canta*. Vi è il ritornello. — II. *Allegro* $\frac{2}{4}$ (in *Fa magg.*) in due parti: dalla tonica alla dominante, — ritornello, — poi dalla dominante alla tonica, pure con ritornello. — III. *Grave* $\frac{3}{2}$ (in *Re min.*): due parti con ritornello. — IV. *Vivace*, $\frac{3}{8}$ (in *Fa magg.*). Una prima idea melodica, — sul *continuus*, — che modula alla quinta: una seconda idea che dalla quinta torna alla tonica. Nessuna modulazione; ritornello. È una forma che vedremo in auge lungo tempo, è la forma del *primo tempo* di suonata a due *temi melodici;* anche dopo le più ardite trasformazioni della musica, questo schema ideologico e tonale rimase intangibile.
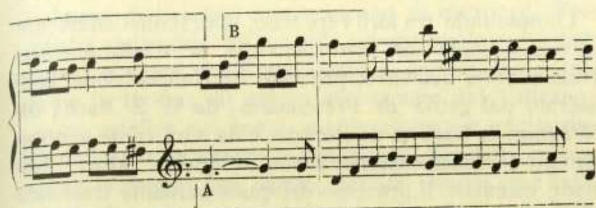
Con A. Scarlatti la composizione per clavicembalo si anima di novella vita: come lirico, diremo così, mondano, egli è l'antitesi del Frescobaldi. Il Trapanese intravede l'avvenire della musica per clavicembalo e scrive non solo fantasiosamente per isfogo della propria anima, un' anima d' artista, ma anche scolasticamente *esercizi* e *toccate* che hanno tutti i requisiti dello *studio* inteso a sviluppare la tecnica dello strumentista: il pensiero si fa sempre più fluido, acquista sempre maggiore slancio: la mano, adunque, deve ubbidirgli.

Però nella canzone — forma, diremo così, dotta ed ufficiale della musica pura — lo Scarlatti segue lo stile tradizionale; in una di queste composizioni il primo *tempo* è una *fuga tonale:* nessun elemento psicologico o speciale all'infuori di quello espressivo del tema stesso, per vero molto significante; — l'autore mira sopratutto al bello formale:
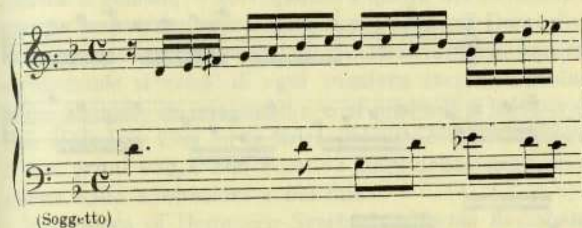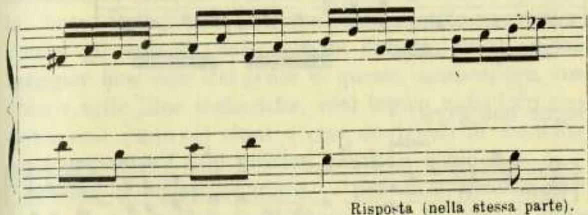


Il secondo *tempo* svolgesi ad imitazioni con episodi e rivolti:
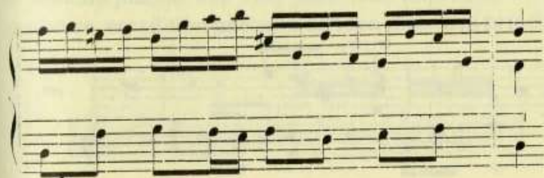





L'ultimo tempo si scioglie ancor più dalle pastoie scolastiche, grazie il suo movimento persistente e il suo carattere, quasi staremmo per dire, drammatico, specialmente nel punto in cui cade l'accordo di *settima diminuita,* nella cadenza; il principio del tempo è questo:
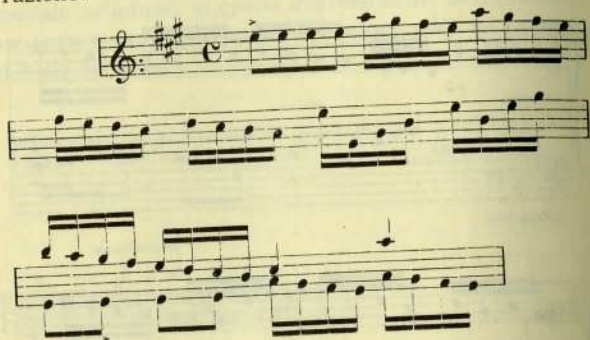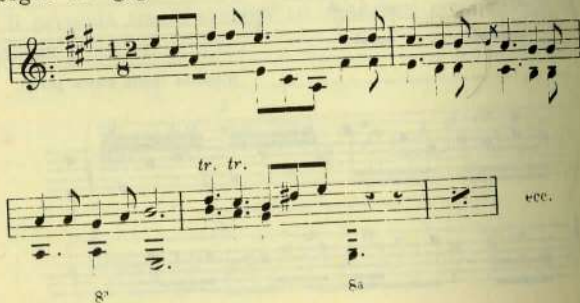








Comparando tra loro i tre temi, salta immediatamente all'occhio come essi non sieno che la trasformazione ritmica l'uno dell'altro, processo di composizione consacrato dal genio di Frescobaldi, da G. S. Bach, da Wagner, da Berlioz, da Borodin e da altri, come avremo campo di vedere ulteriormente in queste nostre disamine estetiche. Il processo del quale parliamo trasfonde al lavoro un grande vigore unitario nelle idee melodiche e dimostra il magistero dello scrittore nel dominio della tecnica musicale.

· Un altro genere di *toccata* dello Scarlatti non ha più un solo tempo, ma è una cosa stessa che la sonata: perciò a un *tempo,* pieno di vita, che ha a tema la figurazione:



segue una *giga:*
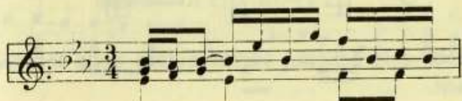


I lavori di Scarlatti non mancano di carattere. Frescobaldi rispecchia col suo stile severo, qualcosa di dogmatico: si sente che il suo genio si è dischiuso e fortificato in Roma, in mezzo alle pompe del Vaticano: sommo artefice dei suoni, mente elevata e gagliarda, egli dimora in un'altezza maravigliosa; Scarlatti, invece, scende in mezzo agli uomini del suo tempo, vive nella società elegante, sente col fervore dei cantori di Mergellina, di Santa Lucia, di Posilipo, e la sua musica scintilla di gaiezza e sussulta voluttuosamente: è riso e dolore, ha il fulgore del cielo e il ritmo placido dell'onda mattutina.
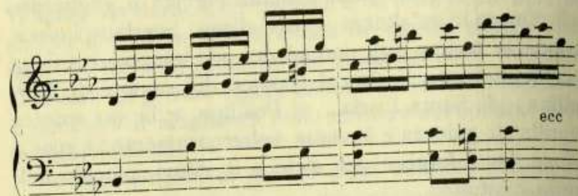
La trasformazione stilistica di Scarlatti nell' aringo della musica per clavicembalo, — trasformazione semplificatrice e geniale, — corrisponde a quella del Cavalli nel campo melodrammatico. Fu poi per opera di Domenico Scarlatti (1683-1757), figlio di Alessandro, che la musica strumentale si svestì di ogni maniera arcaica e scolastica, acquistò in imaginativa e si ingentilì di aristocratica eleganza. Con lui la lirica del clavicembalo spiega i suoi primi voli, e non eccede i limiti della naturalezza aliena dalle affettazioni e dal falso.

Per opera di Domenico Scarlatti la forma di sonata *duotematica* riceve definitiva sanzione e costituisce la base della composizione strumentale avvenire. Anche gli episodi della sonata ebbero nuovo gusto, maggior interesse dal genio di questo compositore, così chiaro nelle idee melodiche, così logico nella loro condotta, così vario nei ritmi e così dovizioso di combinazioni armoniche e di svariati caratteri estetici.

Questa dovizia apparisce — per non dire di altri lavori — nel bell'*Andante cantabile* in *Mi bemolle,* dove le melodie hanno una così personale impronta. Un'idea melodica esorditiva preludia all'idea melodica principale

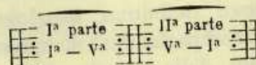


la quale modula alla quinta della dominante: è in questa che spunta e si sviluppa la seconda idea melodica, che va a concludere nella tonalità di *Si bemolle.* Apre la seconda parte un passaggio a seste:

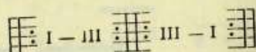



È con D. Scarlatti che la musica per clavicembalo comincia a farsi veramente espressiva, non appagandosi più i nuovi tempi di un'arte puramente simbolica, severa scolastica, o tutto al più ricreativa: omai la sonata presenta, nei suoi singoli *tempi*, le fasi di un unico sentimento fondamentale dell'anima commossa da un affetto particolare.

Nelle sonate di D. Scarlatti abbiamo questi due schemi ideologico-tonali a due *parti*, omai definitivamente stabiliti:




Un' idea melodica si svolge modulando dalla Iª del tono alla Vª, ed è ripetuta; poi, con lo stesso disegno, dalla Vª torna alla Iª, con ritornello; ciò se il *modo* del pezzo è *maggiore.* – Se il *modo* è *minore*, l'idea melodica si svolge portandosi alla IIIª del tono (al *relativo maggiore*), è ripetuta, indi dalla IIIª del tono si torna alla tonica, sempre col ritornello:




Questo è lo schema sacramentale della forma *monotematica.*

Nella forma *duotematica*, la prima parte non ha un solo *tema* ma ne ha due: il primo alla tonica, il secondo alla quinta. Le due parti, ideologicamente e tonalmente, si corrispondono tutto al contrario: ciò che dapprima è alla tonica riapparisce alla quinta, e ciò che è alla quinta riapparisce alla tonica:

*Prima parte.*
Iª idea. IIª idea. tr.
ecc.
Alla tonica.
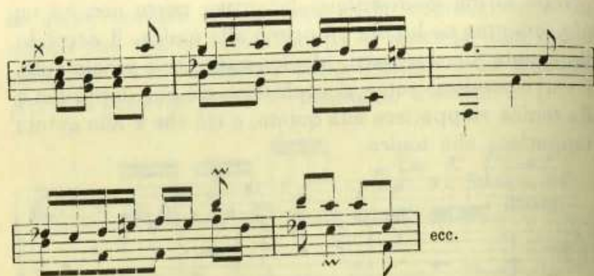
*Seconda parte.*
Iª idea. IIª idea. tr.
ecc.
Alla quinta.

tr.
modula alla quinta

tr.
modula alla tonica

I temi sono quali polifonici, quali contrappuntistici, quali imitati, quali infine di genere scolastico, ma ve ne ha nelle sonate di Domenico Scarlatti anche di quelli lirici, omofoni, espressivi, tale è il seguente:

*All.°*




È lo stile espressivo dell'opera, della melodia vocale, che viene ad animare d'affetto la musica per clavicembalo, e che, più tardi, vedremo penetrare anche nella musica a più strumenti, nella sinfonia, specie ai tempi di Mozart, e che, sotto i caratteri più diversi, invaderà l'arte dei compositori romantici.

Dall'idea melodica qui sopra trascritta parte il *passo modulativo,* che conduce alla terza del tono, nella quale prende suo essere la seconda idea melodica del pezzo; indi la composizione entra nella parte di elaborazione, od episodica, e questa, a sua volta, prepara la ripresa della seconda idea, ora trasportata di tono. È lo schema che diverrà poi tipico.

La forma della sonata classica, nella quale la seconda idea melodica nella dominante del tono viene ripetuta nel tono d'impianto, è adunque stabilita con quella logica chiarezza che tanto splende negli autori dei tempi posteriori.

Lo Scarlatti (D.) modula con gusto fine, affatto moderno, e pieno di freschezza è tuttora il suo fraseggiare. Nei *capricci* — (fra i quali è un gioiello di delicata ispirazione e di perfetta condotta quello edito dal Senff di Lipsia, per cura di Carlo Tausig, per la sua unità di carattere nei due temi leggiadrissimi, e così diversi l'uno dall'altro), — e negli *allegri* di bravura egli scioglie la briglia al suo Pegaso e corre spigliatamente i floridi campi della fantasia creatrice. Il pensiero musicale e la tecnica pianistica si immedesimano l'uno nell'altra trasportando

l'uditore nei ridenti soggiorni della più vaga bellezza. Ordine, varietà, gusto, sentimento, brio tutto è felicemente contemperato in questo splendido ingegno, che è fra i veri creatori della sonata.

Nè lo Scarlatti rinuncia al bello dello stile fugato e d'imitazione. Per chi voglia convincersene basti leggere la sonata in *Re minore* col tema:
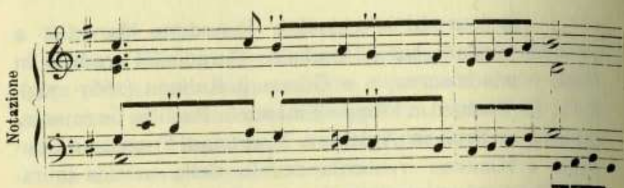



La via è ormai dischiusa a Benedetto Marcello, a Francesco Durante, a Domenico Paradisi (Paradies) in Italia — triade aurea, — a Giovanni Kuhnau (1667-1722), a G. S. Bach ed a Filippo Emanuele Bach in Germania, mentre in Francia Aglebert, Marchand, Francesco Couperin e Rameau creano la scuola della musica imitativa, descrittiva e pittoresca per clavicembalo, infiorata di abbellimenti d'ogni specie. I lavori di Couperin, il Grande (1668-1733), sono originali e caratteristici, ed ebbero l'onore d'essere presi a modello da G. S. Bach per la maniera di trattare le danze francesi. Anche il Muffat (Giorgio), che studiò sette anni a Parigi, portò in Germania gli abbellimenti della scuola del Couperin.
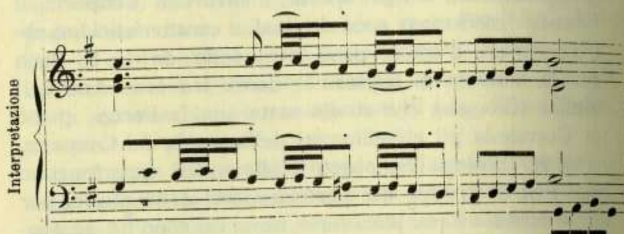
G. H. Stölzel, Schobert, Hullmandel appartengono pur essi al gruppo dei perfezionatori della musica per clavicembalo e per pianoforte, nomi cui sono da aggiungere alcuni altri che fecero celebre la scuola inglese: Tallis e Bird, dei tempi della regina Elisabetta, Bull e Purcell il geniale.

William Bird (1537-1623) è anteriore di mezzo secolo a Frescobaldi: in un'aria per virginale offre il tipo più antico di *aria variata;* qui la variazione va intesa in senso largo ed artistico: è una sorta di parafrasi di una idea melodica, con nuove armonizzazioni, con artifici di imitazioni e libertà inventiva, pur non perdendo mai di vista il tema dato.
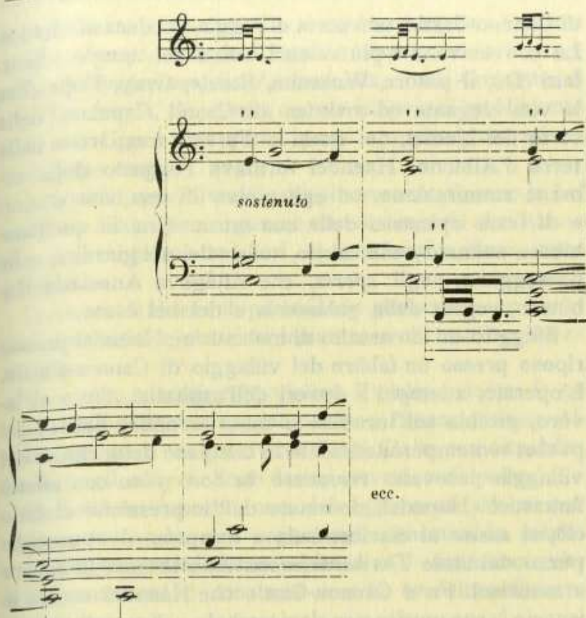
Tomaso Tallis († 1585), propendeva per lo stile canonico ed artificioso *(Lessons two partes in one).*

John Bull (1563-1628), amante dei *pincés*, o mordenti, sopra e sotto la nota reale, e dei *trilli*, o cadenze. È musica d'ardua interpretazione la sua: semplice per l'occhio, è invece complicata assai per l'orecchio. Come nella musica degli arabi, nella quale lo schema (l'essenza della melodia) è piano, facile, liscio, ma poi si riveste di infinite rifioriture, così in John Bull la notazione è a note larghe munite di segni convenzionali, ma poi si trasforma in figurazioni capricciose, lievi ed agili. Franca la spesa di darne uno *specimen*.







Vogliamo qui pur aggiungere il nome di Orlando Gibbons (1583-1625), che ha lavori di molto conto per isviluppare l'agilità d'ambo le mani; ma più che il tecnico della tastiera l'estetica dell'arte pregia in lui la nobiltà della ispirazione e il sentimento armonico di un'epoca remota nella pavana *The Lord of Salisbury*. Egli ha, in mezzo alla ricchezza delle modulazioni, molta vena cantabile: ci piace trascrivere il brano della prima parte che si arresta sull'accordo di *Mi maggiore* per attaccare la seconda in *Do maggiore*.




Clavecinistes Anglais, Breitkopf et Haertel, Lipsia.

Il genio di Haendel non fu senza influenza sullo sviluppo della forma della sonata: con lui la composizione per clavicembalo acquista nuovi attributi di leggiadria e di vivacità, di severità e di elevatezza.

L'opera strumentale dell'Encelado dell'Oratorio è copiosa e forte. Lo spirito inglese del tempo anima quei lavori nei quali la vigorosa personalità nazionale è temperata dalla grazia e gentilezza francese, che aveva traversata la Manica sin dal secolo XV. Agli energici *allegri* dei concerti, ai pomposi *adagi*, ai severi *fugati* stanno accanto le forme leggiadre delle *correnti*, dei *minuetti*, la pomposa *sarabanda*, la lussureggiante *ciaccona*, la *giga* vivace. È negli splendidi castelli dei grandi signori del Regno Unito che Haendel creò gran numero dei suoi lavori, e in particolare fra le partite di caccia

di Cannon-Castle, una sorta di reggia del duca di Chados. Là convenivano i più celebri artisti del tempo: Scarlatti (D.), il pittore Wolaston, Steele, Gray, Pope. Era la vita elegante ed artistica di Castel Capuano, della corte dei Medici, dei duchi di Ferrara trasportata nella terra d'Albione. Haendel formava l'oggetto della comune ammirazione, ed egli gioiva di una vita d'onori e di feste ispiratrici della sua musa. Era in quell'ambiente animato, alle caccie, nelle sale, nei giardini, nelle passeggiate, negli *sports*, che rifulgeva Anastasia Robinson, regina della galanteria e del bel canto.

Sfuggito ad un assalto di malandrini, Haendel prende riposo presso un fabbro del villaggio di Cannon-Castle. L'operaio, adempiti i doveri dell'ospitalità, torna al lavoro, picchia sull'incudine e canta un'antica ballata del paese; contemporaneamente le campane della chiesa del villaggio facevano risuonare la loro voce con effetto fantastico. Haendel, dominato dall'impressione di tutto ciò, si assise al clavicembalo e compose il conosciuto pezzo dal titolo *The harmonious Blachk-Smit* (Il fabbro armonioso). Fu a Cannon-Castle che Haendel scrisse in ispecie la sua musica per clavicembalo e di società; poscia egli si diede al teatro, disgustato del quale cercò rifugio nell'Oratorio: fu questo che lo rese grande.

Haendel ha delle *Lessons* per clavicembalo, piccole fughe, suonatine, suonate, *ouvertures*, numerosi concerti, un concerto grosso e componimenti anche più sviluppati, come la *Musica da acqua* e la *Musica da fuoco*: di queste due ultime specie di lavori sarà parlato nei paragrafi sulla musica sinfonica.

La forma Haendeliana, segue comunemente lo schema ideologico-tonale:

‖: Iª – Vª :‖: Vª – Iª :‖.

se la tonalità del pezzo è maggiore, oppure:

‖: Iª – IIIª :‖: IIIª – Iª :‖

se la tonalità è minore. Le *ouvertures* constano di tre *tempi: Largo, Allegro* (fuga) e *Lento;* le *suites* constano del *preludium,* di un'Allemanda, di una Corrente, di una Sarabanda, di un'aria con variazioni, di un Minuetto e di una Giga: tutti questi pezzi appartengono ad un medesimo tono.

I concerti, per diversi gruppi strumentali, sono in bel numero, alcuni per organo e varî strumenti, altri hanno due organi, taluni due cori di strumenti a fiato, oltre gli archi.

I concerti di Haendel, parlando in generale, sono lavori poderosi, lirici e massicci insieme, svolti con larghezza di idee.

Ve ne ha a violino I°, violino II°, altro violino I° ed altro violino II°, viola, violoncello e basso continuo. Alterna spesso il violino I° col *Tutti.* C'è in essi vita, brio, fuoco negli *allegri.* Sono lavori severi e di polso.

Haendel ha concerti non solo per arpicordo e per organo, ma anche per organo ed orchestra. In merito a questi concerti diciamo subito che il virtuosismo che li impronta mal si concorda con la severità del sacro tempio.

Essi appartengono sopratutto all'arte mondana, e il loro ambiente è la sala da concerti.

E tale era la loro predestinazione. Nei grandi *festivals* musicali di Londra, quando si era giunti pressochè alla fine di un grande oratorio, Haendel, quasi direbbesi a temperare nell'uditorio l'impressione severa di quei suoi colossali lavori, abbandonava il clavicembalo e si assideva all'organo, impegnandosi, se così possiamo esprimerci, in una gagliarda tenzone poetica con l'orchestra intera.

Terminato il concerto d'organo, si intonava l'imponente inno che è la luminosa corona degli oratorî di Haendel. Il concerto d'organo del sommo Sassone, lungi dall'essere un pezzo liturgico, è creazione appartenente alla grand'arte puramente strumentale.

Haendel, — secondo abbiamo da un musicologo tedesco di chiara fama, Guido Adler, — ricavò partito pei suoi

*Dodici grandi concerti* (1739) da alcuni temi dei *Componimenti* di Teofilo Muffat, un allievo del Fux ed uno dei creatori dello stile *galante* per clavicembalo, insieme a F. E. Bach.

È interessante per la teorica delle forme ciò che scrive l'Adler intorno allo svolgimento dei pezzi del Muffat. Posto che il *tempo* si divide in due parti (forma bipartita), ciascuna con ritornello, soggiungesi: " Il più delle volte, nella seconda parte dei *tempi,* accanto alla *ripresa maggiore* (ripetizione di ognuna delle due parti principali) il Muffat prescrive la *ripresa minore,* cioè la ripetizione di uno o più periodi, e il più spesso del periodo finale. La seconda parte ha, non contando queste ripetizioni minori, ordinariamente l'estensione doppia della prima, di rado un numero inferiore, più spesso un numero maggiore di battute. Una metodica simmetria governa i singoli tempi ". Come vedesi, è il rapporto *diplasion* che domina.

" Non solo le forme minori, i cui rapporti numerici (di battute) stanno eventualmente — continua l'Adler — nell'estensione di 8 : 16 (oppure 24, ecc.), 12 : 24 (oppure 22, 26, ecc.), 16 : 32 (34, 40, ecc.) (è il rapporto *ison*), ma anche le forme maggiori (in particolar modo le gighe ed i finali) sono costruite con tale chiarezza (22 : 50, 24 : 48, 40 : 76), che le loro proporzioni colpiscono l'orecchio, e corrispondono alla legge del passo d'oro; in conseguenza di ciò, la prima parte si contiene con la seconda come questa con l'intero pezzo. Anche delle piccole code, ossia perorazioni, curano che l' edificio venga completato. Le chiuse delle due parti si corrispondono sempre ".

Il clavicembalo finalmente si è emancipato dall'antica tonalità dei modi liturgici: il *temperamento* è divenuto legge. Giovanni Sebastiano Bach chiuse un'era d'arte e ne aprì una nuova: apparsi Haendel e Bach l'Italia non fu più l'unica legislatrice del bello musicale.

Bach preferiva al pianoforte a martelletti il clavicembalo a penne e il clavicordo, in cui le corde erano fatte vibrare dal colpo di una tangente metallica: fu

Bach che creò la vera tecnica del pianista, formando una innumerevole coorte di allievi che diffusero l' arte del maestro un po' dappertutto.

Due categorie di lavori per clavicembalo sono dovute a Bach: l'una *didattica*, l'altra di libera fantasia: questa ultima, ben inteso, sotto le forme più diverse.

Alla prima appartengono i piccoli preludi, le brevi invenzioni, le piccole fughe a due voci (parti), quattro parti del *Klavier-Uebung* (*Esercizio di cembalo*), ricco di pezzi di tutti i generi, come preludi, allemanne, correnti (nella prima parte), il *Concerto italiano* (nella IIª parte); preludi per il canto sacro (nella IIIª parte), ed un'aria con trenta variazioni (IVª parte), inoltre l'*Arte della Fuga (Kunst der Fuge)*, un insigne capolavoro nel quale l'autore dimostra qual partito si possa ricavare — ben inteso da un genio come il suo — da un unico tema trattato in tutte le guise immaginabili, e cioè per *aumentazione*, per *diminuzione*, *a movimento contrario*, ecc., esaurendo tutti i modi possibili. Sono quindici fughe a due mani, due a quattro mani e quattro elaborazioni a *canone;* e finalmente il celebre *Clavicembalo ben temperato (Das wohltemperirte Klavier)*, scritto pel figlio Filippo Emanuele, lavoro che reca 24 preludi e fughe in toni diversi, quali in modo maggiore e quali in modo minore (1).

Bach portò la fuga allo stesso alto grado di perfezione che, poscia, Beethoven portò la sonata, la sinfonia e le altre forme di musica strumentale.

Nel *Wohltemperirten Klavier*, ogni preludio e fuga formano un lavoro d'arte completo in sè stesso melodicamente, armonicamente e ritmicamente geniale; quanto alla forma, niuna fuga somiglia all'altra. Queste

(1) L'avere G. S. Bach circoscritto le tonalità soltanto a 24, in luogo di 30, prova che sei tonalità erano da lui considerate omologhe ad altre sei racchiuse nelle ventiquattro anzidette. — D'altra parte le tonalità omologhe erano già conosciute ai tempi di Domenico Scarlatti, — per non dire dell'uso fattone anteriormente dal Vitali, il quale — in un suo pezzo — modulando da *Do diesis* in *Sol diesis*, scrive quest'ultima tonalità in *La bemolle*.

fughe non sono superate se non da quelle composte da Bach stesso per organo, e che sono di una elaborazione maravigliosa.

Alla seconda categoria dei lavori per clavicembalo di G. S. Bach appartengono la *Fantasia e fuga cromatica (Die cromatische Fantasie und Fuge)*, le *Sei grandi suites inglesi*, le *Sei minori suites francesi*, sei altre *suites* senza titolo speciale, diverse fantasie, fughe, toccate, due suonate in *Do minore* e *Re minore*, sei suonate in *Do minore*, undici concerti per clavicembalo, senza accompagnamento, sopra concerti per violino di Vivaldi, poscia i primi nove tempi del *Musikalischen Opfer*.

A questi lavori sono poi da aggiungere quelli in cui al cembalo vengono associati altri strumenti.

All'estetica dell'arte dei suoni quali orizzonti dapprima sconosciuti non si dischiusero con queste creazioni dell'immortale compositore?

Il clavicembalo venne da lui associato al violino, alla viola da gamba, al flauto, ad un secondo clavicembalo ed anche ad altri due e persino ad altri tre clavicembali, nei quali ultimi accoppiamenti strumentali Bach aggiunse pure il quartetto d'archi.

Così dunque egli creò i duetti o suonate per clavicembalo e violino, i trii in cui al clavicembalo ed al violino aggiungesi il flauto e — forme più vaste — i grandi concerti per uno, due, tre e quattro clavicembali con accompagnamento.

Fra questi lavori i più conosciuti sono le *Sei sonate per clavicembalo con violino obbligato*, in *Si minore*, in *La maggiore*, in *Mi maggiore*, in *Do minore*, in *Fa minore* e in *Sol maggiore*; — il concerto per flauto, violino e clavicembalo, in *La minore*, e quello per due flauti con accompagnamento di quartetto, pezzi in cui rifulge il genio di Bach, scopritore di forme sempre più belle e nuove. Intorno a questo argomento va ricordato che in Bach il vocabolo " *concerto* „ assai spesso tien luogo del vocabolo di sonata, come per esempio nel noto *Concerto nello stile italiano*, in *Fa maggiore*, il quale trovasi come N. 1 nella seconda parte del *Klavier-Uebung* (*Esercizio di*

*clavicembalo*) e sotto la denominazione di *Italienisches Concert (Concerto italiano).*

Non mancano però in Bach veri concerti, quali i sette concerti con accompagnamento di quartetto, i quattro concerti per clavicembalo, con accompagnamento, in *Re maggiore, La maggiore, Fa maggiore* e *Re minore;* i due concerti per due clavicembali, con accompagnamento, in *Do maggiore e in Do minore,* i due concerti per tre clavicembali, con accompagnamento, in *Do maggiore* e in *Re minore,* l'*Adagio* per tre pianoforti, con accompagnamento, e il concerto per quattro cembali, con accompagnamento, in *La minore.* Un particolare assai curioso in un genio indipendente e sterminato quale fu G. S. Bach: gli ultimi due concerti sono elaborati sopra composizioni per violino dell'italiano Vivaldi; il concerto per quattro clavicembali fu dallo stesso grande maestro così intitolato: *Concerto da Antonio Vivaldi, ridotto* (accomodato) *per quattro clavicembali da Giovanni Sebastiano Bach.*

Bach non solo trasformava a questo modo i lavori di Vivaldi, ma componeva fughe sopra temi di Legrenzi, di Corelli e di Albinoni, imitava le canzoni famose del Frescobaldi e non cessava di studiare i nostri migliori autori. Su questo argomento ci piace qui richiamare l'autorità, non sospetta del Cart, il sintetizzatore e divulgatore di Spitta, l'illustre biografo di G. S. Bach; così scrive il Cart: " *Nous aurons l'occasion de constater, à plus d'une reprise, l'influence salutaire que les Italiens, avec leur sentiment exquis de la forme, ont exercé sur le maître si profondément allemand* „.

Dunque il genio di Bach non si formò unicamente sulla musica nazionale tedesca, vuoi dotta, vuoi popolare, ma anche studiando gli autori di altre nazioni e segnatamente i nostri.

È vezzo di molti non vedere in G. S. Bach che uno scrittore scolastico: nulla di più errato: Bach è un lirico del sentimento, un idealista, un poeta. L'*Io* dei romantici, raffigurato in imagini musicali, ora sotto forma di preludi e fughe *(il Clavicembalo ben temperato),* ora

sotto forma di sonate: nel primo genere ogni componimento ha una sua propria espressione, una sua vita, una sua fisonomia bella di un'espressione intima e quasi diremmo serafica; nel primo preludio accennasi al romanticismo di un'epoca ancora lontana: Byron Schelley, Lamartine, Victor Hugo, Heine, Platen Leopardi dovevano venire assai più tardi a caratterizzare un lungo periodo di sviluppo letterario: la musa dei suoni forse non fu estranea al suo nascere.

Nelle sonate di Bach, l'elemento umano si approfondisce maggiormente: la passione si acuisce, si espande: veggasi l'*Adagio* della sonata in *Do,* l' *Adagio* della sonata in *Mi maggiore*, la *Grande Ciaccona* in *Re minore,* che dimostra come Bach sapesse idealizzare le antiche danze, ed alla quale, per valore artistico, per ispirazione e genio non si può contrapporre che la celebre *Passacaglia* dello stesso Bach.

La idealizzazione delle antiche danze è portata alla più alta espressione nelle *Suites* di Bach: la *suite* rappresenta il cosmopolitismo nella musica perchè all' allemanna succedono la francese corrente, la sarabanda spagnuola, la giga inglese o scozzese; la precede, di sovente, un preludio od un'*ouverture*, talvolta vi si aggiunge una ciaccona od una romanesca — d' origine italiana, — oppure una polacca, od un'aria, un minuetto, una gavotta, una *loure,* e questa di origine francese. I pezzi di una *suite* appartengono tutti ad uno stesso tono e differiscono tra loro pel ritmo e pel movimento: in generale lo stile è omofono, fatta eccezione per la giga. La sonata è invece polifona, e si compone di 2, 3 o 4 pezzi (tempi) di libera creazione, sebbene non vi si escludano i ritmi di danza. Fra i vari tempi havvi contrasto di *movimento.* Il primo tempo suol essere fugato. La tonalità dell' *Adagio* è relativa a quella dei *tempi* che lo precedono e lo susseguono, ma non la stessa; il *Finale* è sempre nel tono d'impianto, come vuole l'unità di condotta tonale.

Con le *Invenzioni,* quali a canone, quali a imitazioni, e simili alle *arie* italiane, Bach si propone di educare

il gusto dei discenti: egli voleva l'espressione nella esecuzione e non l'aridità inflessibile di un'apatia che è negazione dell'arte.

Un altro genere di musica strumentale trattato da Bach è quello del Concerto, forma anche questa dovuta — come vedremo — agli italiani: è un *Adagio* fra due *Allegri;* è infinitamente meno intimo della sonata, e poichè rivolgesi ad un uditorio molto più numeroso di quello cui si indirizza la sonata, così esso vuol essere più brillante che profondo e deve lasciar campeggiare la virtuosità: il concerto mira più a dilettare che non a provocare le grandi emozioni dell'arte psicologica ed elevata.

Questa l'essenza dell'arte di Bach.

Numerosi sono gli allievi di Bach, primo fra i quali, per giudizio dello stesso maestro, Giovanni Lodovico Krebs (1713-1780), autore di suonate per clavicembalo e flauto, di trii per flauti e di concerti e preludi per clavicembalo, lavori di una purezza di stile assolutamente ineccepibile. Tuttavia eredi del genio paterno furono Friedmann (1710) e Filippo Emanuele Bach (1714-1788): quest'ultimo il creatore della sonata moderna. Il primo fallì alla meta cui natura lo aveva destinato causa la vita irrequieta e sregolata.

In Filippo Emanuele Bach abbiamo non solo l'intermediario fra l'arte rigida e severa del padre e l'arte facile e lieta di Haydn, ma altresì il precursore della soave affettuosità Mozartiana e del sentimento drammatico, appassionato e romantico di Beethoven: i punti di contatto fra l'autore della *Patetica*, della grande sonata in *Fa minore* e il più famoso dei figli ed allievi dell'immortale di Eisenach è evidente.
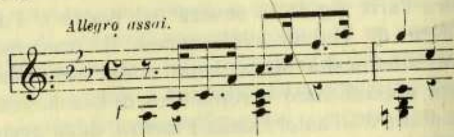
Con F. E. Bach la musica per clavicembalo è interamente penetrata dall'elemento espressivo, e non solamente per noi moderni, proclivi come siamo a voler trovare il sentimento in ogni brano di musica, ma anche pei contemporanei di Bach. Così il Forkel (1), parlando

(1) FORKEL « *Musikalischer Allmanach* », per l'anno 1784.
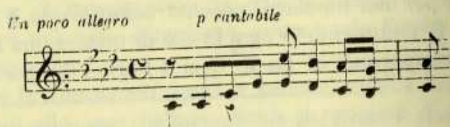
della *sonata* in *Fa minore* di questo compositore, riconosceva " nell'*Allegro assai* un certo impeto, nell'*Andante cantabile* un carattere contemplativo, meditativo, e nell'*Andantino grazioso* un senso di melanconica consolazione, di calma. Appunto per questa espressione consolatrice, l'ultimo tempo è il più bello e il più perfetto che mai si possa imaginare e desiderare di questo carattere, ecc., ecc. ".

Mai elogio fu più meritato di questo: le sonate di F. E. Bach hanno un intimo senso di unità nella varietà dei singoli *tempi* che le costituiscono, una eleganza di melodia, una squisitezza di gusto che conquistano appieno le nostre facoltà estetiche; sopratutto negli *Adagi* il genio di Bach prodiga le sue grazie e la sua vena doviziosa di gentilezza e soavità: nessun suo contemporaneo può competere con lui nel far cantare la tastiera.

Il Bülow trova i primi e gli ultimi *tempi* delle sonate di F. E. Bach più deboli degli *Adagi,* causa la mancanza di un secondo motivo più melodico e in contrasto col primo, mancanza che genera talvolta una certa uniformità; la forma, invero, in quei tempi non era ancora bene sviluppata. Ma ciò non toglie che in quei lavori non spiri una gagliarda aura di vita; nella menzionata sonata in *Fa* (dalle *Claviersonaten*, 1781) s'agita, direbbesi, già l'anima di Beethoven.




E gli è per questa ricerca dell'espressione che F. E. Bach ricorre a cangiamenti dinamici repentini, come nella sonata in *La bemolle maggiore.*



In questa sonata, della quale è qui sopra esposto l'inizio del tema principale del *primo tempo*, abbiamo pure una seconda idea (nella prima parte dello stesso primo tempo) alla quinta del tono, e nella seconda parte trasportata alla tonica: è, in ambo i casi, la seconda idea melodica seguita da una *coda*, in *minore*, che rende più spiccata la chiusa in *maggiore* del *tempo*. L'antitesi modale è degna di un romantico.

Nè questa è la sola sonata di F. E. Bach a due idee melodiche principali: la sonata in *Re minore* ha la seconda idea in *Fa maggiore*. Nella seconda parte, la prima idea in *Re minore* è riprodotta al suo relativo maggiore, liberamente svolta, e la seconda idea si ripresenta in *Si bemolle*, ma con un nuovo sviluppo che serve a preparare la chiusa cadenzale del " *tempo* ". È la forma *duotematica* successa, nello svolgimento della musica strumentale, alla forma *monotematica*.

La forma duotematica, distinta in tre grandi membri: 1° di *esposizione*, 2° di *elaborazione*, 3° di *ripetizione* e *trasposizione*, già vedemmo essere stata trovata dai clavicembalisti italiani, sommo fra tutti Domenico Scarlatti, per quanto la parte di elaborazione fosse in lui ancora modesta.

Con F. E. Bach si chiude il ciclo della musica antica per clavicembalo e si inaugura l'arte dei nuovi tempi: è a lui che si va debitori di un ulteriore progresso della sonata, della sua condotta regolare, dei pensieri logicamente condotti ed animati da sentimento drammatico. I due grandi Scarlatti — non facendo calcolo di un terzo, Giuseppe, pure figlio, come Domenico, di Alessandro, — Pasquini, Bononcini, Durante B. Marcello, Paradies, cui si può aggiungere un altro italiano — il Porpora — sono, coi due grandi Bach, gli araldi che annunciarono all'arte l'apparire dell'immortale triumvirato della musica strumentale: Haydn, Mozart e Beethoven.

Fu con questi tre sommi compositori che la forma della musica classica strumentale si stabilì sopra basi incrollabili, mentre Beethoven la elevò ai più alti ideali.

Il Turini, Sarti, Clementi, Cherubini non furono indegni di brillare nella costellazione di questi tre immortali, ed anzi gli ultimi due salirono alle più eccelse altezze della musica pura; — Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann continuarono l' opera dei loro predecessori costituendo il periodo che può denominarsi post-classico.

Con Haydn canta — affascinante sirena — la grazia e brilla il più puro ideale dell'arte classica; questa si vela di dolce mestizia con Mozart, ma conservando la perfetta purezza della forma. Beethoven, assiso fra due secoli, ora guarda il passato ed ora l'avvenire: nella sua musica si moltiplicano le caratteristiche, e se, ad esempio, in una sonata è un classico della più limpida onda, in altra è eminentemente romantico, agitato, drammatico, con impeti d'ira, di dolore, con espansioni di gioia, con tratti sarcastici e pieni di *humor:* un sognatore ed un realista. Nell'orbita Beethoveniana muovesi pure Schubert.

Mendelssohn ha, non altrimenti del grande di Bonn, un duplice culto: quello della tradizione e quello del progresso; coi preludi e con le fughe egli dona alla chiesa protestante una forma di musica in armonia con la severità rigida del suo culto, con le *Romanze, senza parole,* per pianoforte, ingemma l'arte romantica di preziose ed originali ispirazioni.

Weber amplifica le forme e loro trasfonde nuovo vigore; ma la poesia romantica del pianoforte ha i suoi sommi rappresentanti in Schumann, in Chopin, in Raff e in Brahms.

Il primo è il rappresentante dell'anima esagitata contemporanea; le convulsioni dell'Europa divorata da brame chimeriche si ripercuotono nei ritmi di Schumann, quando, stanco delle corse vertiginose nei campi di ideali inattuabili, scende a terra e si fa pittore di scene gentili e rimaste uniche per la loro originalità ed eleganza.

Chopin, dopo aver idealizzato il valzer e la polonese con estro fiammeggiante, con una poesia senza anteriori esempi rapisce la dolce armonia agli astri, e coi suoi *Notturni* innamora di sè quanti cuori gentili palpitano nell'intimo delle dimore dei due emisferi.

Raff segue la corrente romantica ribattezzandola colla propria individualità, mentre Brahms astratteggia il romanticismo purificandolo nell'ideale in una espressione profonda e indefinita.

Qui pervenuti possiamo classificare la musica strumentale per istrumenti poliplettrici in cinque periodi, lasciando in disparte quello degli incunaboli:

I° Periodo Arcaico o Primitivo: stile contrappuntistico, grave, severo, rappresentato dai due Gabrieli, da Merulo e da Frescobaldi.

II° Periodo Intermedio: in questo la melodia si libera dagli intrecci polifonici dello stile d'imitazione e fugato per farsi espressiva al contatto della musica drammatica, e si stabiliscono le basi fondamentali della forma della musica strumentale: è il periodo sul quale tanta influenza esercitò la sonata nelle sue linee di condotta principali, che sono poi quelle stesse del concerto, del trio, del quartetto e della sinfonia.

III° Periodo Classico: Haydn, Mozart, Beethoven svolgono le facoltà latenti della musica strumentale, creano nuovi tipi rendendola sempre più imitativa dei fenomeni intimi dell' uomo e bella di tutte le allettative melodiche, armoniche e ritmiche di cui è suscettiva la musica strumentale: è l'epoca lirica del pianoforte.

IV° Periodo Post-classico: è l'epoca moderna e contemporanea che continua, sino a un certo punto, la via aperta dai classici, ma che poscia invade nuove regioni dell'arte e dell'ideale. Mendelssohn segna il passaggio del terzo al quarto periodo; in quest'ultimo emerge Schumann, che però conserva ancora le grandi linee dell'arte classica, sebbene al complesso del lavoro trasfonda il sentimento dei romantici, dei quali egli è un campione ideale, cui fa corona un brillante stato maggiore.

V° Periodo Naturalista: a questo appartiene il gruppo dei compositori di musica ispirata al sentimento delle singole nazioni, cui appartengono i Chopin e i *folkloristi* odierni.

Dai Gabrieli a Brahms quali non furono le fasi della musica strumentale! quali non furono le modificazioni della psiche umana rivelantisi nell'arte dei suoni!

Eppure, in mezzo alle molteplici antitesi, splende, come Venere nell'azzurro del cielo e lo scintillare delle altre stelle, la *Patetica* di Colui che seppe trovare il più maraviglioso accordo fra il sapere e la ispirazione, fra l'armonia e la melodia rapitrice degli animi nati a gustare l'arcana bellezza della più affascinante delle Muse.

---

## § XXIX.

## LA MUSICA PURA PER ISTRUMENTI DIVERSI

La forma del *Primo Tempo* creazione italiana. — Superiorità della musica strumentale sulle altre specie di musica. — Indipendenza della musica dall'oratoria. — La musica strumentale simbolo dell'ordine nei conflitti cosmici e psichici. — Gli antichi concerti. — Sublimità della musica. — Primordi della musica a più istrumenti. — Forma della musica strumentale del Gabrieli. — I *Concerti ecclesiastici* e i *Concerti strumentali*. — L'*assolo strumentale*. — *Concerto da camera* e *concerto grosso*. — La sonata a tre violini e basso di viola del Gabrieli (G.). — Organismo della sonata di due Gabrieli. — Il nuovo stile puramente strumentale. — Pluralità dei temi. — Unità tematica (la *Fuga*). — Polifonismo ed omofonismo strumentale. — L'espressione della vita nella musica strumentale. — Primo saggio di questo stile. — *Symphonia* di G. Allegri. — Composizione in tre *tempi* congiunti. — Il primo *quartetto*. — Sua analisi. — Varietà di strumenti nelle composizioni dell'Allegri. — Negazione dell' ideale in questi lavori. — Influenza del realismo del melodramma, tradotto in musica espressiva, sulle forme strumentali. — La sinfonia del Landi. — Evoluzione melodica nella musica strumentale. — Libera melodia sul *continuus*. — La scuola napoletana avanti Scarlatti. — Consolidamento della forma in più *tempi*. — Bononcini: la *Sonata* e la *Suite*. — Prima apparizione del *Minuetto* nella musica da camera. — Vitali e i suoi lavori, quali ideali, quali artificiosi. — Le sonate per violino. — I *Capricci*. — Della *Corona di dodici fiori armonici*. — Forme strumentali della fine del secolo XVIII. — Lo stile concertante strumentale. — Lavori di G. B. Bassani. — Il nuovo linguaggio strumentale. — Il concerto di G. Torelli. — A. Corelli e l'arte classica. — G. B. Sammartini. — Traetta. — Boccherini.

Il dualismo estetico, idealista e realista, rivelatosi, prima che altrove, in Italia nel Trecento, e che trovò una immortale glorificazione nel *Paradiso* dell'Alighieri e nel *Decamerone* del Boccaccio, ebbe poi — come idealismo — nella polifonia sacra, nel *motetus*, nelle *sacrae cantiones*, — e — come realismo — nel madrigale e nella canzone profana estetiche manifestazioni sino al momento in cui l'uno non andò ad incarnarsi nella can-

zone da sonare, nel ricercare, nella toccata, nella sonata, nel concerto, nel quartetto, nella sinfonia, e l'altro nelle forme di musica di danza, nella *suite*, collana di balli tradizionali d'ogni paese, e nella musica strumentale imitativa e descrittiva.

Come dalla canzone e dal ricercare si pervenisse alla toccata, alla sonata ed al concerto per organo e per clavicembalo, fu dimostrato nel nostro precedente studio, e apparve in modo luminoso come la forma sovrana della musica strumentale — la forma del *Primo Tempo* di sonata — sia creazione italiana, e cioè degli Scarlatti, di Pasquini, di G. M. Bononcini, e come la forma della sonata stessa, nella sua condotta tonale e ideologica, si rispecchi intera nei componimenti strumentali dei tempi posteriori, e cioè non solo dell'epoca classica, ma anche di quella romantica.

Agli stranieri si va debitori dell'ampliamento delle ritmiche simmetrie e delle proporzioni dell'archetipo della forma italiana della sonata e dell'aggiunta degli episodi non che delle piccole e delle grandi perorazioni *(code)*. Ma la creazione dei tratti caratteristici essenziali e fondamentali della forma del *Primo Tempo* di sonata, così ad uno che a due temi, e con una perorazione di chiusa, ossia la creazione della condotta razionale della musica senza parole, è esclusivamente nostra: è una conquista dell'idealismo italiano: luce d'amore e d'arte sprigionatasi nell'accozzo postremo del mondo pagano col cristiano, fra la terra e il cielo, fra le miserie dell'oggi e le speranze dell'avvenire.

La musica strumentale è difatti la forma più elevata, più ideale dell'arte magica delle voluttà dell'udito e degli spirituali rapimenti: è la sola in cui il compositore si senta interamente libero di sè, signore delle proprie idee melodiche, bastando questa rivelazione artistica dell'*Io* a sè stessa, ed anche perchè in essa la musica esiste unicamente come musica senz'altri aiuti, senz'altre mire: il soggetto che in essa si svolge, vive e si agita, non è che un'imagine di suoni accesa d'affetto e abbandonata all'estro vivificatore del poeta musicista.

Non manca chi giudica ozioso e vano questo assorgimento dell'anima nel mondo delle astrazioni, ma noi siamo d'altro avviso.

Le società civili si sono create nella vita reale una seconda vita affatto ideale, la quale ha i suoi palpiti, le sue emozioni, gioie e dolori, sogni, visioni, aspirazioni, delirî, i suoi bisogni, le sue battaglie — trionfi e cadute, — ed è a questa vita ultraterrena che appartiene la musica strumentale, non più individuale, ma collettiva, prosciolta dai vincoli della parola e di ogni altro asservimento materiale (danza, mimica, programmi letterarî, titoli esplicativi, ecc.).

Nessun dubbio che quest'arte non esisterebbe se l'uomo non racchiudesse nella propria anima una forza arcana che lo innalza sopra sè stesso, se non sentisse prepotente il bisogno di liberarsi dal materialismo che lo ammorba per salire a migliore sfera e respirare un' aura satura di essenze poetiche. La vita naturale dell'anima è nel mondo dello spirito.

Per la spiritualità propria all'arte musicale, noi non istabiliremo alcuna comparazione fra l'eloquenza oratoria e l'espressione della musica, perocchè l'una si rivolge anzitutto all' intelletto e poscia al sentimento, mentre l'altra parla, per converso, prima al sentimento e poi all' intelligenza, non potendosi negare che nei suoni e nei ritmi non esista un principio che agisce inevitabilmente sulle facoltà psichiche dell'uomo a guisa di un fluido magnetico, di una corrente elettrica che investe i nostri nervi; ma ciò non ostante la musica strumentale — come ogni altra manifestazione d'arte — non deroga alle leggi immutabili del bello, leggi d'ordine, di proporzione, di condotta, di simmetria (nella musica e nell'architettura), di varietà ed unità, di logica, di espressione e d'armonia, delle quali avemmo a parlare nei prolegomeni alla nostra trattazione.

La musica strumentale riceve il suo essere dalle armonie che vivono e risuonano nell' anima dell' uomo, agitata ne' suoi accozzi col mondo, e tuttavia incessantemente aspirante alla pace, all'ordine, ad una tranquil-

lità e dolcezza consolatrici, ed essa è simbolo di queste aspirazioni, di questo ordine, della universale armonia e perfino del conflitto delle passioni, le quali, dopo i travagli di lunghe lotte, si risolvono in uno stato tranquillo, non altrimenti di un accordo dissonante che risolve in una forma armonica di riposo. Epperò anche la musica puramente strumentale è un bisogno di tutti i popoli colti e di tutti i tempi civili.

Nel medio evo i conviti e i festini nei castelli baronali sono rallegrati dal suono degli strumenti, e strumenti hanno pure gli eserciti; in tutte le cerimonie della vita la musica aveva parte: sposalizi, battesimi, funerali, feste genetliache, promozioni ad onori e a cariche pubbliche, ecc. ecc.; — nei balli di famiglia (balli circolari), nelle case, all'aperto — in mezzo alle piazze, dappertutto sin dai secoli XIII o XIV era indispensabile l'intervento della musica. Nel secolo XV si moltiplicano i suonatori ambulanti, e i tamburelli, i pifferi, i flauti, i corni da caccia, le cornamuse, le trombe, le arpe, i liuti fanno la delizia dei poco eruditi orecchi di allora. L'*organistrum* fu uno degli strumenti più in voga sino al tempo in cui non venne detronizzato dal violino e dal clavicordo.

Le cronache del Paullo e del Morigi, fra tante altre, accennano a suonatori di tamburi, di trombe e di pifferi, *che erano li migliori di tutta la Lombardia*, ai tempi della discesa in Italia di Francesco I.

Fu con la egemonia del liuto, del violino, del clavicordo e della spinetta che la musica cominciò a disertare le strade, le piazze per riparare nei luoghi chiusi, nelle sale delle case principesche e magnatizie. Rammentiamo i celebri concerti orchestrali delle Corti di Napoli (ai tempi d'Alfonso d'Aragona), di Firenze, di Milano, di Mantova, di Ferrara — per non uscire d'Italia, — dove la musica era in auge. In quest'ultima città, dopo la bell'epoca dei Fiamminghi, di Isaac, di Josquino, di Brumel (Jaquet), di Gisberg Battemborg (tempi di Alfonso II), di Piero Breda, ecc., Tarquinia Molza, — non meno celebre nella musica che nella poesia italiana, la-

tina e greca, — dirigeva una gentile coorte muliebre di cantatrici di madrigali e di suonatrici di liuto, viole, tiorbe ed ogni altra sorta di strumenti del tempo. La orchestra diretta dalla Molza era famosa, e decadde solo allorchè la illustre poetessa fu espulsa dalla Corte per essere stata sorpresa, in una sala del castello, in galante colloquio col celebre musicista fiammingo Jacques De Wert. Quest'ultimo, venuto pur esso in disgrazia del duca, riparò a Mantova. Ciò sullo scorcio del secolo XVI. — Erano i tempi del più bel fiorire del madrigale (1).

Della musica di festa per istrumenti a fiato del secolo XVI se ne ha saggio nella Toccata per trombe preposta dal Monteverdi al suo *Orfeo:* un brano di musica che nulla ha a vedere con l'azione drammatica di questa favola cantata, nè con le idee musicali dello stesso spartito.

Ciò che vedemmo alla corte di Ferrara avveniva in tutte le altre corti d'Italia: l'uso fu seguito dalle altre na-

(1) Questo veniva cantato nelle case signorili da uomini e donne seduti al tavolo col libro in mano (*cantori a libro*) (*) e a voce sommessa, senza sforzi laringei di sorta alcuna, senza gridi, aggiungendo volentieri alla nota scritta estemporanee *diminuzioni* (varianti o rifioriture vocalizzate); il canto veniva poi alternato con *discorsi,* o *conferenze,* di vario genere e non di rado vertenti sopra soggetti artistici, come se ne ha una sincrona testimonianza nei dotti dialoghi del Doni. Alla corte Estense leggevansi dissertazioni — fra le altre — sulla caccia al falcone, uno dei divertimenti allora più in voga.

La istruzione musicale era così progredita che i cantori e le cantatrici sapevano suonare diversi strumenti, onde si riposavano dal cantare eseguendo sul liuto, sulle tiorbe, sui ribecchini, sui cornetti e sui tromboni (!) leggiadri madrigali di un Palestrina, di un Cipriano de Rore, di un Orlando Lasso, del Monteverdi, del Marenzio ed altri.

L'abilità degli esecutori e delle esecutrici non doveva, nè poteva, essere mediocre, quando si pensi che lo stile madrigalesco è essenzialmente polifonico e che in esso l'idea melodica passa dall'una all'altra parte (voce) in mezzo a complicati meandri sonori, venendo spesso a costituirsi un'armonia ricca, colorita, poichè all'antico principio del *bello di combinazione* sostituivasi quello del *bello d'espressione:* la musica cominciava a farsi eccitatrice dei fenomeni del sentimento.

(*) Oltre i *cantori a libro* eranvi i *cantori a liuto,* assolisti, monodisti, lirici, mentre gli altri eseguivano lavori polifonici.

zioni d'Europa: in Francia condusse ai *Concerts spirituels*, in Inghilterra ai *Festivals*, in Austria, in Germania, in Russia alle orchestre private dei grandi signori.

Si sentiva la necessità di contrapporre alle asprezze della vita le dolcezze di un'arte che non è soltanto un simbolo d'affetti e di idee, ma un agente estetico immediato e che si astrae dalle realità del mondo come nessun'altra forma d'arte: in ciò la musica ha la sublimità dell'astronomia e il misticismo della religione: è una sorta di Nirvana, in cui l'essere si compenetra nell'universo e anticipa il ritorno al seno del Gran Tutto (1).

Miracolo delle vibrazioni dell'aere sapientemente coordinate in armonici rapporti dal genio dell'uomo!

La musica pura può dirsi, in certo modo, l'*haschisch* dei nervi acustici. Essa procura sogni deliziosi, e provoca ciò che diremmo l'endemia dell'entusiasmo del bello e dell'emozione estetica.

Nei suoi primordi, la musica indipendente, non ad uno ma a parecchi strumenti, fu la riproduzione, l'effige delle prime fasi della musica d'organo e clavicembalo: è il principio *fugato* della canzone e del ricercare che la informa: ma dall'elemento frammentario dei *soggetti* andrà a poco a poco a svolgersi l'*idea melodica*, anima della musica strumentale nelle sue evoluzioni più artistiche.

A sua volta la musica d'organo e di clavicembalo riproduceva quella vocale dei motetti e delle canzoni, fatto artistico del quale abbiamo dato le prove.

Il Gabrieli riprodusse le forme della musica polivoca sacra e profana non solo sulla tastiera dell'organo, ma anche a mezzo di masse strumentali. La sua orchestra è divisa in cori (gruppi di strumenti) trattati antifonicamente (a proposte e risposte), i quali si scambiano tra loro l'idea musicale posta a base del componimento. La

(1) In questi ultimi tempi si è scritto che il *Parsifal* sorse nel pensiero di Wagner leggendo l'*Oupnekhat*, in cui è spiegata la dogmatica esoterica dei Veda. Tutta la filosofia di Schopenhauer risente della Buddistica.

sonata strumentale aveva tre tempi: il primo sufficientemente svilupppato, gli altri due trattati rudimentalmente. Il carattere è festoso.

Fu coll'opera che la sonata orchestrale si sviluppò e prese il nome di sinfonia; il pezzo andò acquistando sempre maggiore movimento e vita.

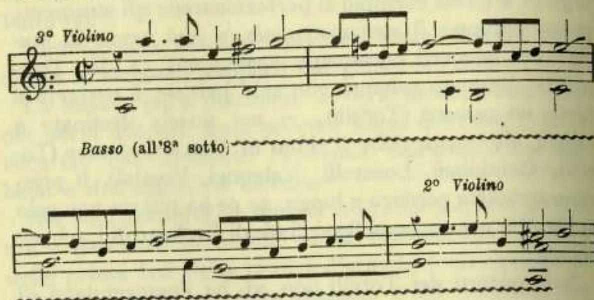
Non dal genere di lavori che servì di primo modello alla *sonata* di Gabrieli, ma dai *Concerti ecclesiastici* di Viadana ha origine il *concerto strumentale*. Il Viadana erasi proposto d'introdurre l'*assolo* vocale nei pezzi polivoci (1602): si ebbero così i *concerti da chiesa;* in seguito a quest'esempio si perfezionarono gli strumenti, prese sviluppo il suonare *a solo,* e così venne la musica dei concerti puramente strumentali (XVII). Dapprima destinato soltanto alle sale private, il *concerto* si disse da *camera* (Torelli), — ma poscia destinato a luoghi più vasti, ebbe il titolo di *Concerto grosso* (Torelli, Geminiani, Locatelli, Valentini, Vivaldi). Il principio *assolista* perdurò a lungo: se ne ha traccia non solo in Haydn, ma anche nelle sinfonie di Berlioz, di Lachner ed altri.

Nei concerti del Torelli non vi ha l'avvicendarsi di un *solista* col *Tutti,* ma è un manipolo di *solisti* — il quale forma il così detto *concertino* — che si alterna con il coro generale degli strumenti d'orchestra, *il concerto grosso.*
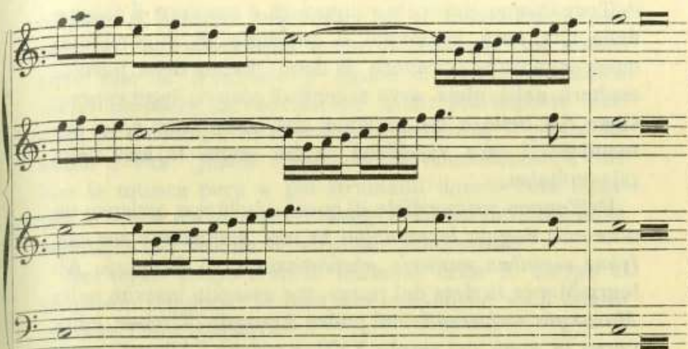
Come per la musica d'organo, è in Venezia che troviamo i primi saggi di musica a più strumenti, non privi di valore estetico, sebbene si tratti di semplici conati del genere. È alla sonata a tre violini e basso di viola di Giovanni Gabrieli che attribuiamo questa importanza: questo cimelio d'arte può leggersi nella classica opera: *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* (1834), di Winterfeld.

Questa sonata non consta che di un solo tempo, ma ha pluralità di temi imitati; — la tonalità è la *missolidia,* ed è il solo elemento che dia unità al pezzo, formato come è di ideuzze sbocconcellate tra loro, diverse nella figurazione e nel carattere. Una particolarità, in-

vero singolare, è codesta: il basso, pur compartecipando qualche volta allo stile d'imitazione, può dirsi, più che una parte concertante, un *continuus:* sostegno armonico, a note larghe, sotto le note minute degli strumenti dialogizzanti tra loro (i tre violini). L'organismo del lavoro è quello del madrigale vocale, ma il genere (le figurazioni, i disegni melodici) dei temi annuncia un'arte nuova, uno stile anteriormente poco o punto noto: è l'inizio dello stile della musica strumentale indipendente, che vedremo raggiungere uno sviluppo considerevole per opera dei grandi compositori italiani dei secoli XVII e XVIII.




Simile sorta di musica non è più certamente quella dello stile vocale, e il distacco fra questo stile e quello strumentale avvenne molto prima di quanto non abbiamo creduto alcuni storici della musica. In Gabrieli è poi spiccato. Questo simulacro di quartetto è — manco dirlo, trattandosi della Scuola Veneziana — molto e ben modulato, con tratti (temi) cromatici, — come nella *progressione* a mezzo il pezzo stesso, — e assai animato in grazia delle *minute*. L'enorme distanza esistente fra le note del 3° violino e le note del basso nel tema qui sopra esemplificato, ci autorizza ad ammettere che questo basso venisse armonizzato, ad esempio, sull'organo. Anche la *chiusa*, affatto missolidia, al contrario del resto, che è modulato, come già si disse, dimostra l'essenza tecnica ed estetica puramente strumentale della sonata.



Ciò che non è però abbandonato è il processo di composizione frammentario, il quale toglie l'unità ideologica al pezzo; è il processo delle canzoni *sine textu* del secolo XVI, processo che si spiega in poche parole: fatta una prima imitazione, l'antecedente ha un breve aspetto dopo il quale è proposta una seconda imitazione, e così via sino la fine del componimento. È questa la *Chiave*, l'artificio per comporre siffatto genere: il segreto sta nell'*aspetto* (la *pausa*).

Se non abbiamo ancora la visione del bello desiderata dall'esteta, gli elementi del bello vanno però formandosi: avremo a fare ancora con la scolastica, ma la pluralità dei temi andrà perdendo terreno per lasciar predominare un tema capitale: così avrà il suo essere la fuga moderna, dapprima nella tonalità antica, poscia nei nuovi *modi*. La fuga è la più potente espressione dell'unità nell'arte musicale. Nei componimenti in più *tempi*, al polifonismo dello stile fugato suol farsi seguire l'omofonismo dello stile armonico, dalla quale varietà di generi risulta una piacente varietà; il dialogismo del puro stile d'imitazione, senza obblighi speciali, informerà poi spesso l'ulteriore proseguimento della composizione, accrescendosi per tal modo il prestigio dell'inatteso e del vario. Nei primi tempi, l'attuazione di questo piano di condotta avverrà con mezzi appartenenti alla scolastica, meccanici ed aridi, ma un po' per volta nelle arterie

dell'organismo musicale comincierà a scorrere il sangue della vita, sarà rinnovato il prodigio di Pigmalione: quest'organismo riceverà il dono divino della parola: esulterà nella gioia, avrà accenti di pianto: ogni espressione del bello e del sublime, del classicismo e del romanticismo sarà racchiusa in lui come la luce nella pila voltaica.

Dell'epoca primordiale di questo sviluppo artistico un notevole Saggio lo abbiamo in una *Symphonia pro chelyhus omnibus numeris absolutissima,* di Gregorio Allegri. Manca la data del pezzo, ma essendo inserito nella *Musurgia universalis* del padre Atanasio Kircher, edita verso la metà del secolo XVII, e poichè l'Allegri venne a morte nel 1640, all' età di 82 anni, così si può ritenere che questo monumento d'arte, antisegnano del quartetto per due violini, viola e basso di viola (violoncello), sia stato scritto verso il 1635.

Il quadro della composizione è in tre *tempi,* alla Frescobaldi, coevo dell'Allegri: i tre *tempi* sono distinti l'uno dall'altro, pur essendo tra loro concatenati senza interruzione alcuna.
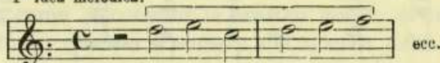
Appare con luminosa evidenza come la musica indipendente prendesse le sue mosse dal punto in cui era giunta la polifonia, tanto sacra quanto profana, coi compositori del Cinquecento: Palestrina, Lassus, Vittoria, Marenzio, e gli è per ciò che i primi lavori per istrumenti erano puramente a base di imitazioni, modulati soltanto ai toni relativi (esclusi gli accordi di *Si maggiore* e di *Si minore:* le modulazioni, o *cadenze,* come dicevasi allora, erano in *Do,* in *Re,* in *Mi,* in *Fa,* in *Sol,* in *La*, più frequenti nella Scuola Veneta, meno nella Romana.
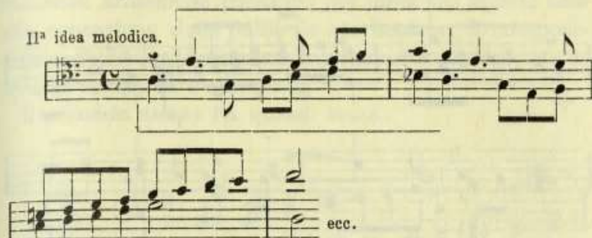
Il compònimento di Allegri consta di tre tempi: ₵, O$\frac{3}{1}$ e ₵; ciascuno ha il suo tema: il primo tempo è una fuga in modo missolidio (*Tetrardus authentus* = iperfrigio greco).

Subito in principio, tre parti attaccano contemporaneamente e a nota contro nota: tace la parte che dovrà poi presentarsi col tema; il lavoro è pieno, compatto,

nudrito d'armonia vigorosa. Se il movimento fosse animato, avrebbesi una sorta di *scherzo!* Va notato però che la notazione a figure di ritmo semantico fanno supporre un movimento lento. Ma segnato (battuto) in tre tempi, in movimento *moderato,* il pezzo ha senso e vita. Quanto è vero ciò che enunciammo, e cioè che la musica pura a più strumenti ignorò l'età infantile, e subito nei suoi primi saggi mostrasi perfettamente costituita nel fascino di virginale adolescenza!

Nel terzo *tempo* l'unità tematica cede il campo al *dualismo* tematico: le due idee melodiche sono affatto diverse l'una dall'altra.







Lo sviluppo tematico nulla lascia a desiderare: non più il processo frammentario del Gabrieli, a sempre nuovi *antecedenti* e *conseguenti,* ma supremazia di un'idea melodica o tutt'al più di due idee melodiche per ciascun *tempo;* non imitazioni succedanee a temi sempre diversi, ma svolgimento compiuto dell'idea musicale. In potenza, havvi già la composizione moderna.

Prima di abbandonare questo saggio del primitivo stile di quartetto, non vogliamo omettere di notare come nella perorazione di chiusa dell'ultima parte, o *tempo,* sia ricordata la prima idea melodica (diminuita nei valori), combinata alla seconda con artificio ingegnoso ed una chiarezza di contrappunto che innamora.

Come il primo *tempo,* anche il secondo e l'ultimo sono informati dalla tonalità missolidia
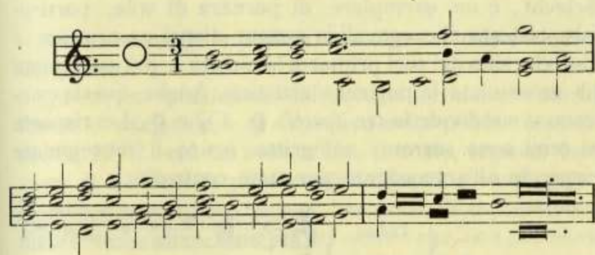
(♯)

N. B.

(*a*) (battute molto vuote . . . . . . . . )

ecc.
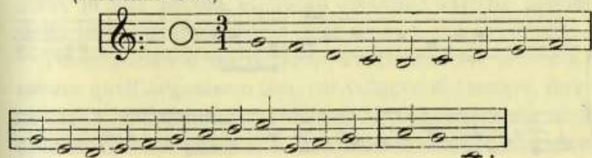
Al NB presentasi un nuovo contrassoggetto, che non abbandona più sino la fine di questo primo tempo la fuga; non solo la figura del tema, ma anche quella del controtema dà luogo ad imitazioni, e cioè sono ad un tempo stesso imitati il soggetto con la figura del soggetto e il contrassoggetto con la figura del contrassoggetto, risultando così un animato e complesso dialogo, e un contrasto ritmico fra i quattro strumenti tutti del pari concertanti. L'unità del componimento è rigorosa: c' è buona tecnica contrappuntistica, una forma, valore musicale; — la musica pura per istrumenti d'arco ha perciò una particolarità genetica: non conobbe i vagiti di una arte in fascie, e molto meno una fase informe ed embrionaria, come la conobbe la canzone vocale al tempo della diafonia, quando si andava alla ricerca delle combinazioni armoniche passando per tante fasi incerte sino alla espansione della polifonia neerlandese. Il componimento dell'Allegri presenta un organismo arcaico, ma in sè ben concepito e compiuto.

Il secondo *tempo* ha questo tema:
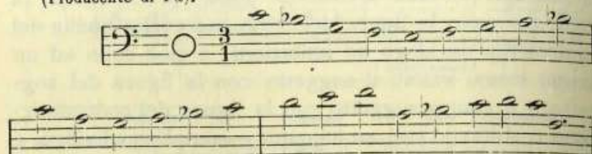


Il tema:

(Producente di *Do*).



è imitato:

(Producente di *Fa*).



L'Allegri, che nella musica sacra aveva raggiunto una idealità di colorito incantevole, e i tre cori del suo *Miserere* — l'uno di voci femminili, l'altro miste e il terzo maschili — ne sono splendida prova, imaginò pure di combinare tra loro strumenti diversi a modo di dialogo fra due cori: da un lato, violino e liuto, dall'altro cornetto e tiorba; la parte più grave del singolare quartetto è rinforzata dal basso numerato, mai interrotto, per l'organo; dunque siffatte composizioni erano destinate pel sacro tempio.

Se non dal lato espressivo, certo come contrappunto, una canzone dell'Allegri, che ci sta sott'occhio, e che può leggersi nella *Storia della musica da chiesa* dello Sclecht, è un esemplare di purezza di stile, particolare codesto che convalida quanto dianzi asserimmo, e cioè che sino dai suoi primordi la musica a più istrumenti ha un'assoluta importanza artistica. Anche questa canzone si suddivide in tre *tempi*: ₵, O$\frac{3}{2}$ e ₵. Le risposte ai temi sono serrate: nel primo *tempo* il conseguente risponde all'antecedente per moto contrario:

1° Coro — *Violino* — *Liuto*

ecc.

Una seconda idea melodica in questo primo *tempo* è proposta dal secondo coro:

II° Coro
Cornetto
Tiorba
Organo
ecc.

II. *tempo* (concatenato al primo): dialoghi fra i due cori di strumenti.

ecc.

Nel terzo *tempo* ripigliasi e svolgesi l'idea melodica del primo.

Questi componimenti dell'Allegri rivelano tutto un ideale d'arte quale lo si concepiva nella prima metà del secolo XVII: era un bello affatto formale, tecnico, esteriore, il bello nella pura combinazione dei suoni, giusta lo stile d'imitazione, nulla, o ben poco, di espressivo: è un'arte decorativa, fatta più pel senso che non pel sentimento: è un intreccio, un giuoco di suoni, ma non in rapporto con gli stati di coscienza dell'uomo: sono lavori paragonabili ai gessi d'Accademia, non figure viventi: sono, in una parola, elaborati scolastici anziché prodotti della libera fantasia.

Tutto questo è un periodo d'arte freddo: si cerca di creare quell'organismo che, col volgere del tempo, dovrà ricevere un' anima e rivelare il soggettivismo della psiche, e se vi ha, qua e là, qualche sentore di espres-

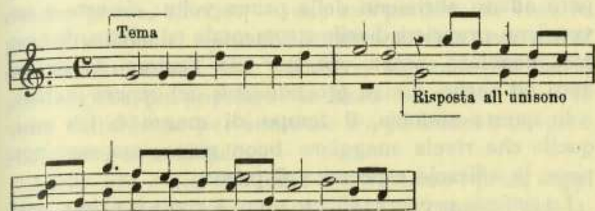
sione, questo è queto, mite, come chiarore antelucano. Quale calma e quale serenità rispetto al tripudio luminoso e trionfante del meriggio!

Le forme dell'arte si immobilizzano e si fossilizzano se una causa spirituale e se un nuovo principio estetico non le scuotono e non imprimono loro un nuovo indirizzo. La corrente realista del Trecento, pervenuta, dopo lunghe e varie trasformazioni d'arte, alla monodia vocale espressiva ed al realismo dello stile recitativo — nell'epoca della rinnovazione della musica occidentale (fine del secolo XVI e principio del successivo) — portò l'opera in musica, — che ha per oggetto la rappresentazione del vero, del verosimile e del fantastico, — la quale, a sua volta, rinuncia al bello musicale simbolico ed astratto, per promuovere il bello psichico, concreto: l'anima e la nota, il sentimento umano e la musica divennero così una cosa sola già ai primordi del melodramma. Quest'aura di vita non si comunicò soltanto alla monodia vocale, ma anche alla polifonia strumentale, e da questo momento si schiuse l'avvenire alla musica indipendente.

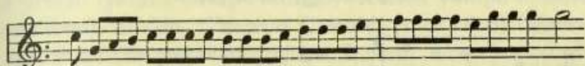
Nelle toccate d'introduzione alle opere, nei ritornelli, negli interludi, nei postludi ai pezzi lirici, nelle danze la musica strumentale indipendente cominciò a prendere sviluppo, vita, carattere e un significato estetico: rammentiamo la sinfonia per *triflauto* di Tirsi, nella *Euridice* di Peri, il ritornello dominante nell'*Orfeo* di Monteverdi, e in modo speciale le sinfonie che il romano Stefano Landi prepose quale introduzione al prologo, all'atto secondo ed all'atto terzo del suo *Santo Alessio,* quando il presunto padre della *ouverture* — Giambattista Lulli — vagiva ancora in fascie.

Coevo dell'Allegri e del Frescobaldi, il Landi modella le sue sinfonie presso a poco sullo stampo dei componimenti in più tempi di questi maestri: sono per tre violini, sostenuti da un basso per arpe, liuti, tiorbe, violoni e lira, e di un basso continuo, poco diverso nelle figure dal precedente, pel gravicembalo. Sono pezzi che hanno varietà e unità, piuttosto ben elaborati e non privi di vita. Nella prima sinfonia, o, come direbbesi oggi,

*ouverture,* dopo una introduzione in melo-armonia, ossia in istile omofono, seguono una Canzone, un Adagio e un Finale, quest'ultimo col *Leitmotiv;* così Beethoven, e ai dì nostri Martucci, il primo nella *Nona sinfonia* e il secondo nella sua *Sinfonia in re minore,* ricordano nell'ultima parte le idee delle parti antecedenti. La prima delle tre sinfonie del Landi è in modo missolidio, ma con modulazioni. La canzone ha questo tema:
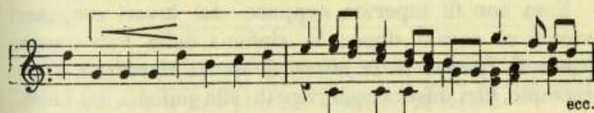



Se questo tema sente ancora dello stile vocale, è tutt'altra cosa degli episodi, che hanno note minute e figurazioni essenzialmente strumentali.



Non ripercussioni del tema, ma terminato il divertimento, stile libero, indi cangiamento di tempo. Nel tempo 3 attaccasi un breve adagio ad accordi (un sol periodo di otto battute — che ha la gravità della sarabanda), — e da un eolio puro l'idea melodica va ad arrestarsi sulla dominante missolidia, armonizzata con terza maggiore; da questa dominante si passa all'ultimo tempo — il terzo — in modo missolidio e in misura 𝄵.

Questo terzo tempo è intessuto ad imitazioni serrate e rapide sul tema della canzone, ma ora *diminuito* e con *varianti,* finchè, dopo un brano incidente, riattacca con la figurazione primitiva:
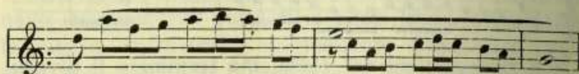


La cadenza è dalla dominante alla tonica, alla moderna.

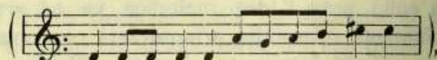
Nella seconda sinfonia è omessa la introduzione: esordisce con canzone fugata in tempo 𝄵; segue il secondo Tempo, in $\frac{3}{1}$, in istile largo ed imitato, svolto abbastanza e con una grandiosa cadenza frigia poco oltre la metà del pezzo, e continuando sino alla chiusa eolia col tema iniziale. Nell'ultimo tempo s'insinua l'idea melodica della canzone (il tema esorditivo di questa sinfonia), svolta però affatto altrimenti della prima volta: c'è arte e invenzione, proprietà di stile strumentale ed effetto, diremo così, popolare, senza che per ciò l'autore rinunci ai dotti ed anche geniali procedimenti del genere imitato.

In questa sinfonia, il tempo di mezzo è, fra tutti, quello che rivela maggiore buon gusto: ma esso non vince in efficacia espressiva il primo.

La sinfonia preposta all'atto terzo è, come la prima, preceduta da un'introduzione al tema fugato, e cioè dalla solita canzone all'italiana in 𝄵. Segue il secondo tempo, pure il solito 3, che qui presenta una *progressione discendente*. L'ultimo tempo, in 𝄵, ha il tema:



Anche qui viene a far capolino il tema del primo tempo

(),

per chiudersi con imitazioni liberamente trattate. La prima di queste tre sinfonie è quella che realizza un principio di espressione drammatica, e perciò — come prefazione ad un lavoro scenico — la più importante e la più bella.

Essa non fu superata neppure dai lavori congeneri venuti un secolo dopo: la sinfonia della *Vita umana* (ossia il *Trionfo della pietà*), di Marco Marazzoli, è, per esempio, ben misera cosa rispetto alla sinfonia del Landi.

Il periodo evolutivo iniziatosi con G. Gabrieli e giunto al Landi, ci fa vedere la trasformazione della polifonia vocale nello stile strumentale e la influenza ch'ebbe il principio della espressione drammatica sulle forme del contrappunto imitato, che andò spogliandosi sempre più dei procedimenti scolastici per mettersi sul cammino della melodia vivente, interprete del sentimento, del dramma; ma accanto a questo svolgersi della musica diremo grave, ufficiale, — che non perdeva di vista le grandi tradizioni, — ha sua sorgiva un'altra corrente di musica strumentale dal carattere alquanto più libero, più leggiero, più popolare: la Musa cetaristica lascia le vette dell'Olimpo per scendere fra gli umani e dirigere i loro cori strumentali.

Anche ora è nell'alta Italia che troviamo i primi saggi di questa musica innovatrice, e che si concede con facilità ai piaceri dell'udito; questi saggi portano i nomi di Florenzio Maschera (Brescia 1582 o 1584), di Canali (lavori in cui si alternano i *tempi* ₵ o C, $\frac{3}{2}$ o $\frac{3}{4}$), di Costanzo Floriano (primo Tempo imitato, secondo Tempo in istile omofono), di Gio. Giacomo Castoldi (1591-1600) (autore di balletti che venivano cantati, suonati e danzati (1), di Anton Mortaro (1600), di Paolo Quagliati (sempre ligi al genere fugato), di Salomone Rossi (uno fra i primi a segnare gli strumenti (1607), di Lodovico Viadana e di molti altri. Il Viadana ha undici sinfonie: la *Romana*, la *Napolitana*, la *Veneziana*, la *Milanese*, ecc., ecc. Alcune in un sol tempo altre in due: *Allegro* e *Adagio*, non prive di sinfonismo.

A questi nomi si possono inoltre aggiungere quelli di Tarquinio Merula (*Canzoni*, 1651), che impiega — sull'esempio di Gabrieli — il titolo di sonata, — autore nel quale è manifesto il distacco della musica strumentale dalla musica vocale, — di Antonio Cifra, in cui abbiamo un inizio di emancipazione dalla scolastica, — di Picchi e di altri.

(1) Come ben osserva il Torchi, nei lavori di G. G. Castoldi si sente la « lirica individuale del Seicento », il canto domina nella parte superiore e le altre parti accompagnano ad accordi.

Possenti nelle sue suonate ha le indicazioni: " *Sino al fine* „ e *Da capo* (1628); il suo fraseggiare annuncia lo stile moderno ad antecedente e conseguente simmetrici.

Per il Torchi, che ha studiato diligentemente questo periodo della storia musicale, Martino Pesenti vince tutti i suoi predecessori: la melodia nei suoi lavori " si svolge sul ***continuus***, che fraseggia con essa „. È lo stile, osserviamo noi, che vedremo più tardi in A. Scarlatti, in Pergolesi, in Leo. Quest'ultimo vi si atteneva persino nei suoi solfeggi. Il Pesenti spaziava nel campo tonale senza imposizione di limite, e si valeva anche della ***enarmonia***. Con Giov. Battista Fontana abbiamo suonate in parecchi tempi a forme chiuse (1641): ₵, $\frac{3}{2}$, ₵), melodiche e con ben definite cadenze. D. Marco Uccellini è autore di suonate per due violini e basso in tre tempi (1645) dai movimenti *grave, allegro, adagio*. È tra i primi a valersi di ***temi popolari***. Il Torchi trova in un'aria di questo maestro persino il ***motivo conduttore***. Il tentativo ***naturalista*** dell'Uccellini restò lì in Italia: si preludiava alla canzone di carattere, alla musica a soggetto, prossima alla musica a programma, di cui gli stranieri dovevano, col volgere del tempo, impossessarsi.

In Napoli, non ancora giunta la bell'epoca dell'arte di A. Scarlatti, perdura il vezzo spagnolesco delle danze da sala, alle quali Andrea Falconieri impone nomi caratteristici: la *Innamorada, Capriccio bisbetico*, l'*Eroica*, ecc. (1650). Le composizioni del Falconieri sono a due temi e con episodi nelle *fantasie* e *sinfonie* in più tempi. Peccato che la semplicità e schiettezza della melodia venisse adulterata dall'uso ed abuso dei ***passaggi*** e delle ***diminuzioni***.

Solo cinque anni dopo il Falconieri, la melodia strumentale si delinea sempre più artisticamente con Biagio Marini, che ha componimenti ben distinti in tre tempi (1655); Carlo Grossi coordina i ***tempi*** secondo le loro modificazioni dinamiche: al *largo* precede l'*allegro*, all'*allegro* il ***presto***, per chiudere con un *vivo*. È il caso di dire ***motus in fine velocior***. Lo stile è sempre l'imi-
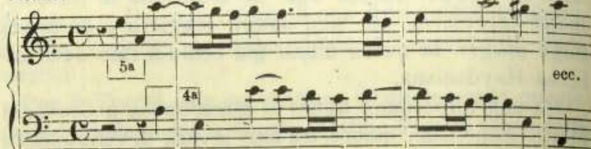
tato, ma quale fluidità non ha acquistata la melodia, molto espressiva nei suoi *adagi*, leggiera e gioconda negli *allegri*. In questi ultimi già brilla il riso della gaiezza Haydeniana.
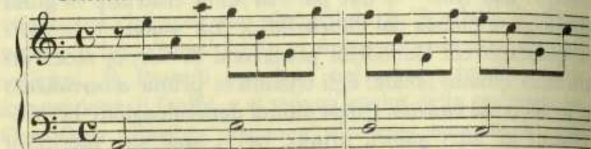
Ma una importante figura di quest'epoca è Giovanni Maria Bononcini, autore, fra altri lavori, di ventiquattro sinfonie (dal 1684 al 1687). Il *tempo* ha con lui definitivamente *due temi* " o due parti di tema costrutte in guisa analoga e chiusa col ritornello ". La sonata e la *suite* acquistano col Bononcini precisione di forma tanto armonica quanto ideale: egli chiama la prima *divertimento* e la seconda *balletto*. Quest'ultima denominazione la ritroviamo in altri autori, primo, per i suoi alti meriti, il cremonese Gian Battista Vitali (1644-1692). Nel Vitali vediamo riaffermarsi la forma di sonata in *tre tempi*, ciascun *tempo* — con ritornello — a *due temi*.
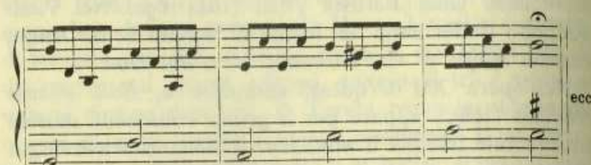
Nell'opera XII di questo compositore, *Balli di stile francese* (1685), appare per la prima volta nella musica strumentale italiana il *minuetto:* il Bononcini aveva già anteriormente accolte la *gavotta* e la *giga*.
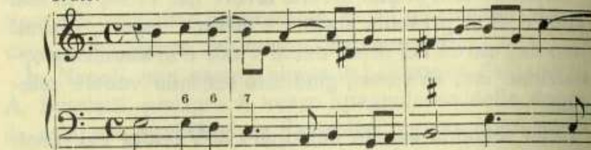
Abbiamo sott'occhio diversi lavori del Vitali, e in essi l'autore ci si presenta sotto tre diversi aspetti, distinti l'uno dall'altro: nei primi due il Vitali è in manifesta opposizione con sè stesso, giudicato secondo vedute estetiche.
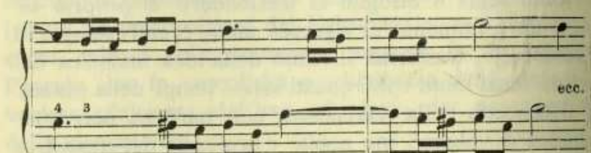
Nella seconda sonata dell'opera XIV (edita nel 1689), il Vitali sente il bisogno di trasfondere al proprio lavoro un sentimento di vigorosa unità, e, sull'esempio di Frescobaldi, trasforma il ritmo della idea melodica del primo tema tante volte quanti sono i tempi della sonata. È il concetto della variazione, non barocca, non antiestetica e volgare, ma nobile e profonda dei classici, e della quale parlammo nella nostra *Morfologia teoretica*. Ciò che fece il Frescobaldi nella musica d'organo, si rinnova col Vitali nella musica a più strumenti. Ecco il quadro di una di queste sonate con le sue figure protagonistiche.
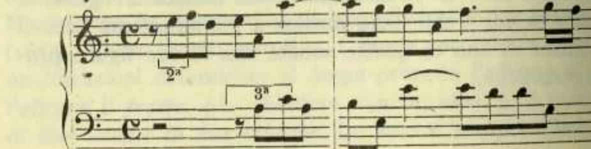

Violino.
Grave.
5a
4a
ecc.


Prestissimo.


ecc.


Grave.


ecc.


Allegro.

3ª
ecc.
3ª 6 6 7
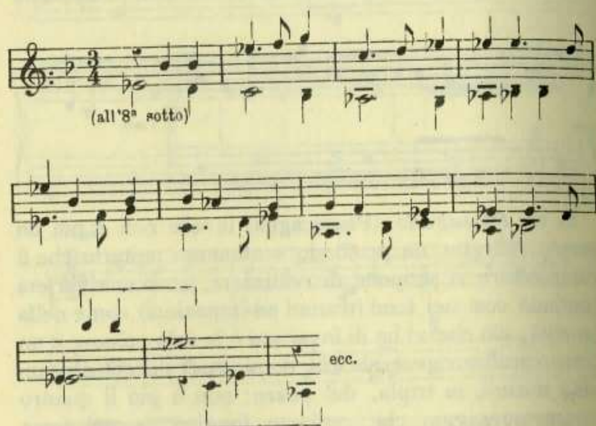
Largo. 2ª
6 6
3ª
ecc.

In un *Passagallo* (Passacaglia) invece non è più un ampio concetto, un profondo sentimento unitario che il compositore si propone di realizzare, bensì una varietà continua così nei temi (trattati ad imitazioni) come nella tonalità; ciò che vi ha di invariato è la sola *misura* e un certo carattere generale che domina per ducentosessantuna misura, in tripla, del pezzo: non è più il quadro ma un paesaggio che vediamo fuggire da noi come quando si viaggia in treno ferroviario.

La varietà delle *proposte,* imitate fra il violino e il basso, è inesauribile. Vi sono tanti motivi da fare, a dir poco, una ventina di pezzi. L'idea melodica esorditiva ha dello *scherzo* Beethoveniano: c'è vita, spirito, molta chiarezza di ritmo e spigliatezza di linguaggio musicale: preludesi all'aureo stile del secolo XVIII. Ma questo *Passagallo,* dello *scherzo* moderno non ha menomamente il periodare, la condotta, la forma. Il continuo cambiarsi dei temi delle imitazioni ricorda invece la canzone madrigalesca del secolo di Palestrina.

La varietà tonale è spinta al punto che, cominciato il pezzo in *Mi bemolle*, va a terminare in *Mi maggiore;* i passaggi di tono succedono per circolazione di quinte: *Mi bemolle maggiore*, *Si bemolle maggiore, Fa maggiore, Do maggiore, Sol maggiore, Re maggiore, La maggiore* e *Mi maggiore:* da tre bemolli a quattro diesis, le tonalità allora più in uso. Il Vitali intese percorrere l'intero ciclo tonale più comune nella pratica musicale del suo tempo.

Violino e basso hanno la stessa importanza, e perciò il pezzo può dirsi un duetto concertante per questi due strumenti.

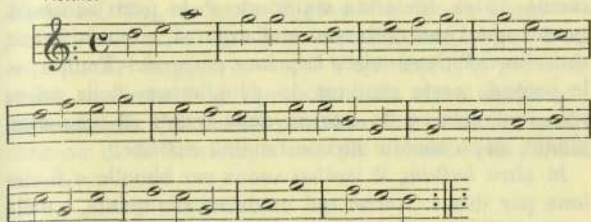



Un altro lato caratteristico dell' ingegno artistico del Vitali apparisce nell'opera XIII: qui non più nulla di espressivo, nè il libero rincorrersi di svariate idee melodiche nella geniale eleganza dello stile libero e dello stile d'imitazione, ma un artificio di suoni, un'arte arida che nulla ha a vedere con l'estetica: avanti a lui (nel 1667) D. Marco Uccellini aveva battuta la stessa via.
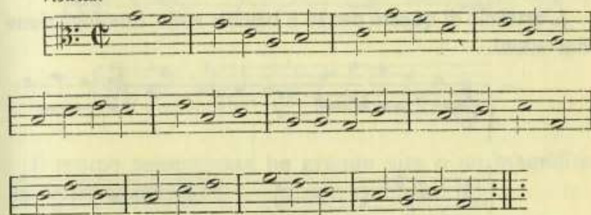
Tuttavia i *canoni,* i *contrappunti doppi,* le *invenzioni curiose,* le *sonate* e i *capricci* riuniti negli *Artifici musicali* del Vitali meritano, per le loro singolarità di genere e di forma, una parola.

È un lavoro che rivela sopratutto una sconfinata conoscenza delle discipline del contrappunto. Vi è rappresentata ogni specie di canone, e ciascuna ha il suo motto, alla fiamminga: si torna in pieno medioevo. Se in questi lavori l'esteta non trova il fatto suo, il contrappuntista invece ha di che compiacersi. Ma — come abbiamo accennato — ciò che qui regna è *l'artificio:* il titolo della opera non ne smentisce il contenuto. In un pezzo, un violino suona la sua parte per diritto, e, pur leggendo sulla stessa parte, una violetta comincia dalla fine e suona leggendo all'indietro; in un altro pezzo, una violetta suona per il diritto, e sulla stessa parte un'altra violetta comincia nel fine e suona all'indietro; occorre un esempio:

*Violino.*



*Violetta.*



Una sinfonia per due violini è a canone all'unisono. In tempi a noi vicini, Cesare Pugni imitò questo artificio scrivendo una sinfonia *(ouverture)* a due orchestre, la seconda delle quali eseguisce la stessa musica della prima, ma entrando *una battuta* dopo!
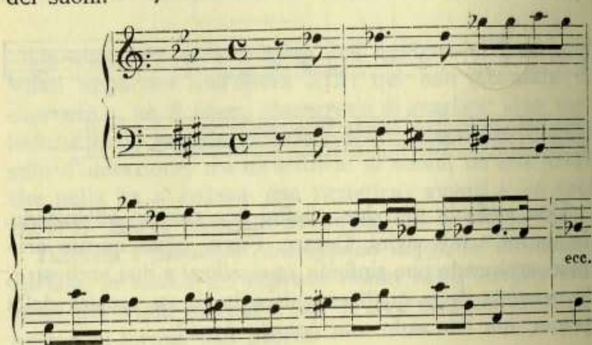
Nel nostro studio sui rapporti ritmici abbiamo trascritto alcune battute di un curioso componimento del Vitali: è il principio di un *balletto* a tre (così lo intitola l'autore, sebbene la forma di danza sia assente), in cui il primo violino suona in tempo ordinario, il secondo violino in dodiciupla e il violone in tripla.

A parte questa stravaganza, che si risolve infine in una illusione grafica, perocchè la misura ordinaria e la dodiciupla sono entrambe quaternarie, e la ternaria si concilia con esse mercè la comunanza dell'armonia; la condotta tonale è la già constatata.

All'idea melodica cantabile del primo violino, il secondo violino contrappone un animato contrappunto a terzine, e le due parti sono sostenute dal violone, che ha il carattere grave di un *continuus*. Nel suo svolgimento, l'idea melodica superiore e le parti accompagnanti muovono dalla tonica alla quinta, e questo brano, con ritornelli, costituisce la prima parte del Tempo; — la seconda parte continua lo svolgimento della prima idea melodica, e fa ritorno dalla quinta al tono d'impianto, dopo toccate alcune tonalità *relative*.

In altro *balletto*, il violino suona per bimolle e il violone per diesis. Anche qui modulasi alla quinta, e dalla quinta alla prima: le due parti hanno il ritornello che poi diverrà classico.
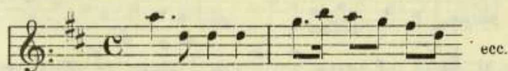
L'artificio di questo pezzo è basato sulla omologazione dei suoni.

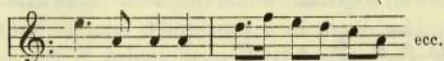


Ciò prova una volta di più che l'omologazione fonica era già conosciuta anteriormente a G. S. Bach.
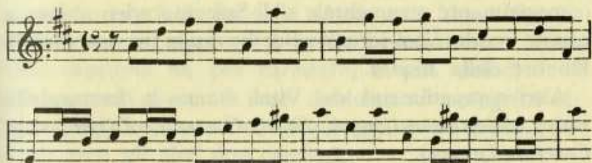
Al Vitali, architetto di dedali sonori, al Vitali *illusionista* musicale noi preferiamo — è superfluo dirlo — il Vitali che, dominato lo scibile dell'arte sua, spinge la musica, tanto ad uno quanto a più istrumenti, sulla via dei suoi progressi, creando forme melodiche dalle volute flessuose, dal carattere concettoso, espressivo, a figurazione ora larghe, ora minute, e costantemente atteggiate a classica plasticità, della quale l'euritmia ineccepibile nelle frasi e nei periodi, la proporzione fra le parti e il tutto ne costituiscono l'essenza e il tipo estetico indistruttibile.

Il Vitali esteta lo abbiamo nelle sonate per violino: subito nella prima di quelle della edizione Cassiani di Modena (1689), un'onda di classicità ideale attraversa l'intero lavoro: lo apre una introduzione (*Largo*) il cui tema in *Re maggiore* — col Vitali siamo in piena tonalità moderna — è riprodotto dalla stessa parte proponente, alla quinta: è il processo che vedemmo in una canzone di A. Scarlatti, e non più abbandonato da altri autori.
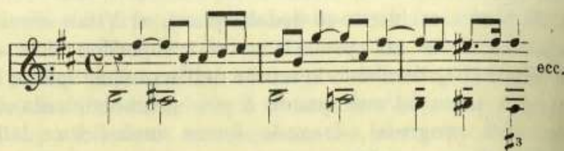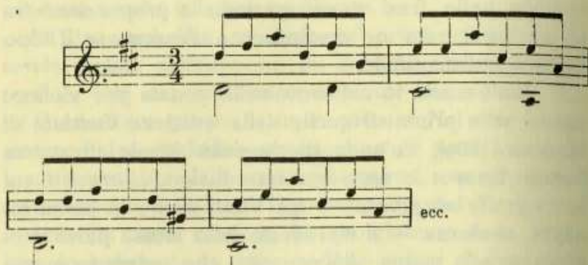



Il tempo susseguente ha grande vita e un magnifico sviluppo tematico:
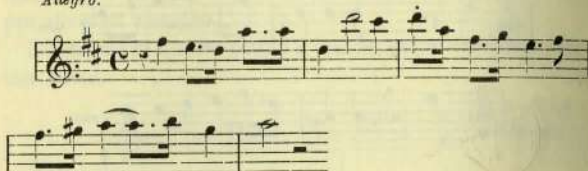


Molto espressivo l'*Adagio* in *Si minore:*




Vïen poscia una sorta di scherzino vivacissimo, a figurazione invariabile: una specie di *moto perpetuo.*




L'ultimo tempo, pel suo carattere pomposo, contrasta assai bene col precedente.
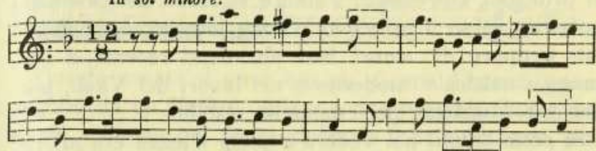



La cadenza finale è ripetuta con cambiamento di colorito, dal *forte* al *piano.* È forse il primo caso che un componimento strumentale del Seicento vien chiuso a questo modo. Così terminò Beethoven la famosa marcia funebre della *Eroica.*

Altri componimenti del Vitali hanno la forma della *suite*: *Allemanna* (*largo*), *Giga, Corrente, Zoppa*, altra *Corrente* (*grave*).

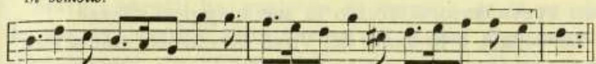
Veggasi la *Zoppa*, così detta, a causa della sincope ♪ ♩, o meglio acciaccatura ritmica, analoga allo *Scoth-snap*.

*Iª parte.*

In *sol minore.*
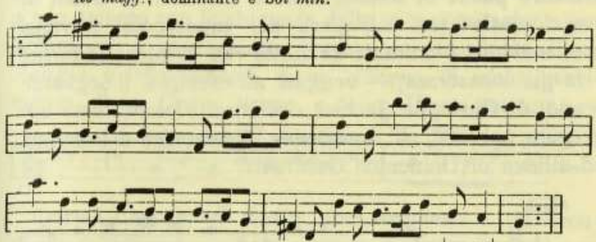


*Si bemolle.*



*IIª parte.*

*Re magg.*, dominante e *Sol min.*



Come vuole la musica di danza, i periodi sono regolari, con ritornello, modulati alla terza sopra (al relativo maggiore, se il tono d'impianto è di modo minore), o alla quinta (se il primo tono è di modo maggiore). Ciascuna danza ha due parti: dalla Iª alla Vª, dalla Vª alla Iª.
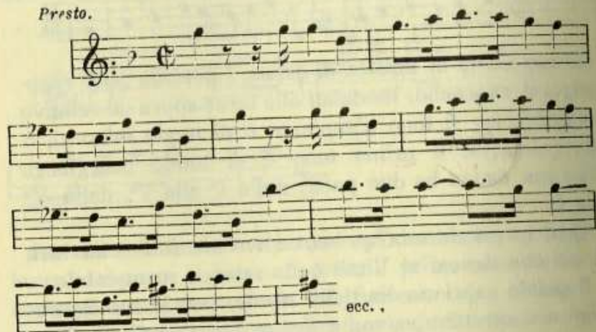
Qualche parola sui *Capricci,* ed avremo sufficiente idea di ciò che devesi al Vitali nella musica strumentale.

Il primo capriccio ha dello *studio,* per le sue figurazioni a contrattempo, ma è svolto bene assai; — il secondo capriccio ha più carattere, e più melodico: i suoi intervalli arditi, le sue modulazioni peregrine richiamano l'attenzione dello studioso; — nè meno pregevoli sono gli altri due capricci.
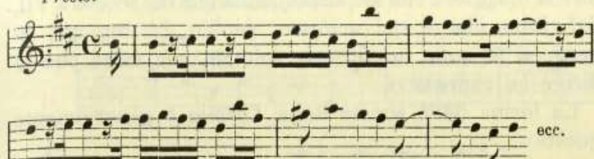
Questi capricci sono duetti a violino e violone, in istile concertante, talchè ogni strumento ha pari lavoro, pari importanza. L'idea melodica vi è largamente svolta: non infantile ma adulta, di tempra matura: c'è idealità, un principio espressivo: l'autore si libera dai processi scolastici, salvo il principio d'imitazione, non abbandonato neppure da autori ben altrimenti recenti; il linguaggio musicale moderno è nei lavori del Vitali, più che in formazione, perfettamente stabilito.

Si resta stupiti nel vedere a quale altezza era allora pervenuta la musica strumentale italiana, e tuttavia essa non aveva ancora toccato le sue maggiori altezze!

Le sonate e le *suites* del Vitali eccitarono, con la loro bellezza, la fantasia dei compositori del suo tempo, e ne venne una ricca fioritura d'ingegni, i quali inondarono il nostro paese di sonate, balletti e *suites*. In alcuni di questi continuatori dell'opera del caposcuola, trovansi idee melodiche animate da molta vita ritmica; la forma è la già consacrata; — veggasi, ad esempio, il seguente brano di Giuseppe Jachini, celebre violoncellista aggregato, nel 1688, all'Accademia Filarmonica di Bologna, ed allievo di Domenico Gabrielli:

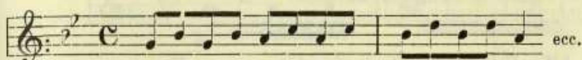



e veggansi pure le sonate del Belisi, di Bartolomeo Laurenti (1644—1726), primo violino a San Petronio in Bologna, un *Presto* di una sonata di quest'ultimo è tutto fuoco:




Questa sonata si apre con un *Grave* d'introduzione, seguito da un *Balletto Allegro*, vien poscia il *Presto* del quale abbiamo qui sopra riportate le prime misure, e si chiude con un *Minuetto* di primitiva semplicità.

Ma il Laurenti ha qualcosa di meglio: ce lo prova la sonata inserita nella *Corona di dodici fiori armonici, tessuta da altrettanti ingegni sonori, a tre strumenti* (due violini e basso), edita, a parti separate, nel 1706. Il Laurenti è un fino *tessitore*, che scherza a suo talento con le eleganze dello stile d'imitazione per istrumenti e concertante. Questa sonata consta di un *Adagio*, o introduzione, di un *Allegro*, di molto movimento, di un *Grave*, breve, e di un *Presto* sul tema:




Questa *Corona di dodici fiori armonici* è un documento artistico poco noto e meno studiato, causa il non trovarsi edito in partitura, ma a sole parti separate; noi, sedotti dalla melodia che vi intravedemmo nello scorrere le parti dei violini, ci siamo sobbarcati al lavoro della ricostruzione delle partiture dei singoli pezzi, e le nostre fatiche sono state compensate. Altrettanto abbiamo fatto pei lavori di Giorgio Gentili, compositore appartenente alla stessa epoca in cui davasi alla luce detta *Corona*.

Lo stile strumentale è già completamente formato e sotto tre forme principali: 1ª, forma imitata o fugata; 2ª, forma lirica o melodica pura; 3ª, forma di danza. Sono le forme del Vitali, e il caposcuola non è davvero eclissato; pur tuttavia questa *Corona di fiori armonici* ci viene a rivelare qualche cosa di nuovo, vogliamo

dire la maggiore vita acquistata, sulla fine del secolo XVII, dal ritmo, che è qui animato, rapido, irrompente, libero: vi si sente un *Io,* una volontà, una forza che lo dirige ed espressiva.

La forma delle sonate della *Corona* è generalmente questa:

GRAVE

Stile in contrappunto imitato, od omofono (Gio. Andrea Alberti), o libero (Giuseppe Prandi), o imitato (Pietro Paolo Laurenti), o concertante (Francesco Manfredini);

ALLEGRO

Stile melodico libero (Alberti), o *Fuga* regolare, scolastica (Alberti, Prandi), o imitato (Laurenti), o un *Presto* imitato (Manfredini);

ADAGIO

Imitazione esorditiva (Alberti), o lievemente imitato dopo un brano omofono, oppure stile omofono uniritmico (Prandi, Bettinozzi), od anche stile imitato e legato (Laurenti, Manfredini);
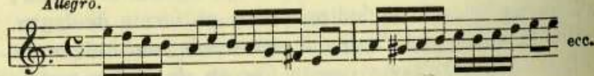
ALLEGRO

Allo *Scherzo,* o imitato (Alberti), o *Presto assai* alla *Giga* (Alberti), o a due *temi* come nella sonata classica (Prandi), o allo *Scherzo* con impianto fugato, con ripresa in avanti (Bettinozzi), o ad imitazione libera (Laurenti), o *Scherzo* fugato (Manfredini).

L'Alberti sente il bisogno della melodia, ch'egli lascia svolgere al primo violino. Vi è lavoro contrappuntistico, imitato, fra i tre strumenti (due violini e basso), ma il maggior movimento anima la *parte* superiore.

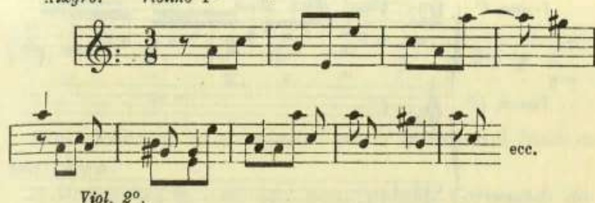
Della sonata in *La minore,* i *Tempi* più notevoli sono il secondo e l'ultimo:

Tema del II *tempo.*
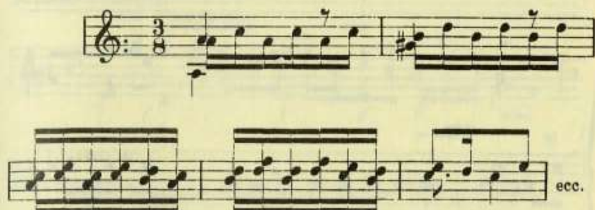



riprodotto poi al relativo maggiore *(Do).*

Tema dell'ultimo *tempo:*




Questa idea melodica si svolge tutta di seguito senza che mai ritorni su sè stessa; abbiamo passaggi modulanti alla quinta; indi una seconda, ed ultima, idea melodica serve di perorazione di chiusa e di cadenza, ripetuta. Non c'è in tutto il *Tempo* un aspetto; le parti corrono alla fine senza interruzioni, rapide, stringate, dialettiche: è un *Tempo* modernissimo, tutto d'un fiato e persuasivo.

Motivo della *coda:*
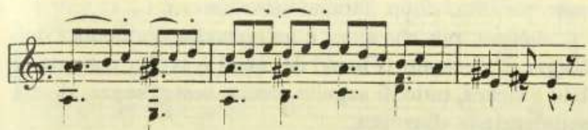



La sonata in *La minore* dell'Alberti ha un significato estetico superiore a quello della sonata in *Do maggiore,* specie per la forma unitematica dell'*Allegro,* dopo la introduzione (*Grave*), e per l'ultimo Tempo, di gusto moderno e colorito; — ma la sonata in *Do maggiore* ha l'*Allegro* (dopo il *Grave* d'introduzione) e il *Presto assai* che si possono dire pezzi finiti. (Per vero non meno finito è pure l'ultimo tempo della sonata in *La minore* sopraccennato): l'*Allegro* è una fuga in tutto punto, fatta con grande maestria e nella forma tuttora viva nelle scuole.

Invece, sebbene siavi pure un impianto di fuga nell'ultimo *Tempo,* questo respira un'aura di libertà che piace, e che non lascia scorgere ombra d'artificio.

Il tema è questo:
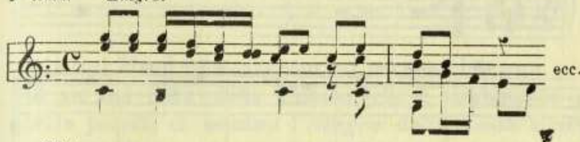
e piace ancor più quando riappare in *minore:*
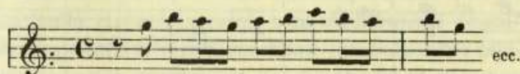


Non ricorrono al pensiero i *passi spietati* del *Ballo in maschera?*

Il Prandi ha in una sua sonata della *Corona di dodici fiori,* ecc. una fuga modellata sul genere di quelle dell'Alberti: lo stesso stile, lo stesso scolasticismo, la stessa assenza di idealità e di fantasia; in compenso l'ultima parte è molto logica nella condotta.

È un I° *Tempo* di sonata in miniatura, tanto è limitato lo svolgimento delle idee melodiche; ma in questo minuscolo epodo di componimento, le due idee principali sono ben nette, la prima alla tonica, la seconda alla dominante.







Abbiamo il brano di *elaborazione* e quello di *trasposizione:* insomma, una sonata in tutta regola. Ciò che è da pregiare in questo lavorino è la chiarezza nelle idee melodiche, nell'armonia, nel contrappunto, la condotta, l'unità. Il Prandi è un formalista e un formalista rigidissimo. Gli manca quell'*accessorio* che è l'ispirazione, il genio inventivo: vorrebbe esser lirico, vorrebbe volare, ma ha l'ali di piombo!

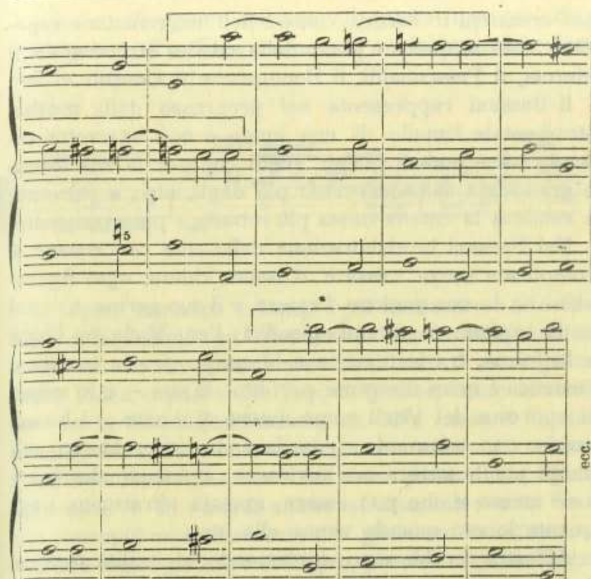
Più immaginoso il Bettinozzi: egli rinuncia al *Grave* d'introduzione ed entra *ex abrupto* in argomento col I° *Tempo Allegro,* — che ha a base un'unica idea melodica

— imitata — di carattere festoso, — riprodotta in diverse tonalità, dopo animati *divertimenti*.

L'*Adagio*, più che altro, è un episodio dividente i due *Allegri*, il secondo (*Finale*) dei quali è svolto con mano abile e sicura, tutto di seguito, senza soste, senza alcuna modificazione dinamica.

Gli *Adagi* di questa *Corona* hanno tutti poco sviluppo, tuttavia troviamo della eccellente sostanza armonica in quello della sonata in *La maggiore* del Manfredini: è a base di legature e traborda di espressione patetica.

*Largo.*




Ma del Manfredini avremo ad occuparci ancora.

Il più bel fiore della *Corona* che è argomento di queste parole, ci sembra l'*Allegro* della stessa sonata del Manfredini, per la vivacità dell'idea trattata a *scherzo* fugato (colla risposta reale), con *divertimenti* degni di questo appellativo, vivaci, modulati con bellissima arte, e sopratutto per la spontaneità del dialogo fra gli strumenti. Quando si pensi che questa musica, del pari mirabile per la freschezza e spontaneità della melodia che per la eleganza e perfezione della forma, fu scritta all'aprirsi del Settecento, non è più un mistero l'apparizione dei grandi quartettisti e sinfonisti del secolo XVIII.

Lo stile concertante a soli strumenti entra in una fase sempre più rigogliosa di vita con Giambattista Bassani (1657—1716), nato e educato al bello dell'arte dal Castrovillari in quella Padova che fu uno degli ambienti tanto favorevoli allo sviluppo della musica indipendente: è in questa città che doveva più tardi creare le sue immor-

tali creazioni il Tartini, come è nell'Italia media e superiore che nacquero i padri della musica strumentale: il Merula, il Frescobaldi, il Bononcini e il Corelli.
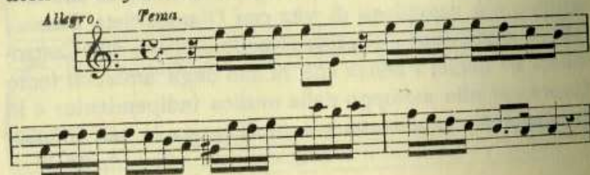
Il Bassani rappresenta nel progresso della musica strumentale l'anello di una lunga e non interrotta catena, ma è uno di quegli anelli che per la sua forma e grandezza salta all'occhio più degli altri, e che vale a rendere la catena stessa più robusta e più consistente.

Nel Bassani la elaborazione dello stile concertante è complicata senza cessare d'essere chiara, ogni figurazione ha la sua ragione d'essere, e il suo germe è o nel tema capitale o nei temi episodici: l'equilibrio tra l'idea e la forma, tra la materia e lo spirito, tra la tecnica e l'estetica è quasi diremmo perfetto: la sua — e lo stesso si può dire del Vitali come autore di sonate — è buona musica non solamente riguardata con criterî storici, ma anche per la natura sua intrinseca: è un'arte che basta a sè stessa e che può essere gustata altrettanto oggi quanto lo era quando venne alla luce.
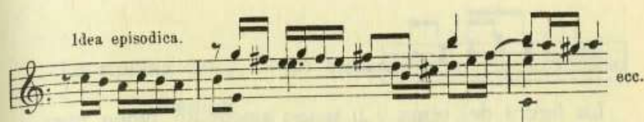
All'estro fervidissimo corrisponde la facilità tecnica, così sapiente, così elegante.

Il Bassani fu un innovatore non meno del Vitali, un artista geniale, divinatorio, e che disponeva a suo talento delle virtualità della musica strumentale.

Tale il concetto che del Bassani ci siamo formato dopo di aver ricostruiti colle parti staccate a stampa (spesso scorrettissime) le partiture di alcuni suoi lavori: le *Sinfonie a due o tre istrumenti, con il basso continuo per l'organo* sono lavori finiti: è musica completamente formata, che ha un senso intimo, un suo proprio spirito e non più un semplice e grazioso arabesco di suoni. Si osservi l'animatezza dell'*Allegro* del *I° Tempo* della *Sonata prima* (sul frontispizio sono usati insieme i due titoli di *sinfonia* e di *sonata*):
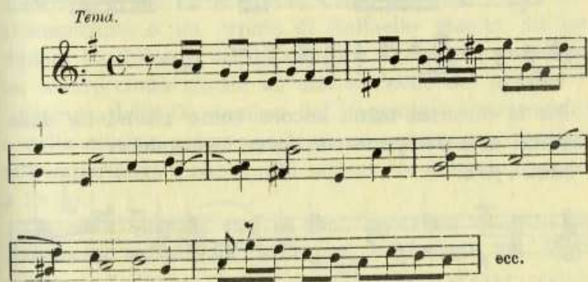


L'intero *Tempo* è formato di questa idea melodica principale e di un'idea secondaria modulante alla quinta per la risposta al tema.
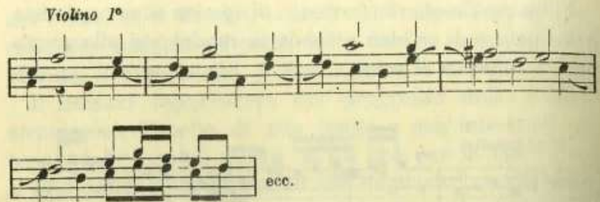



Il lavoro tematico è sempre più incalzante e in bellissimo antagonismo con l'idea accessoria, finchè il conflitto si risolve in un grandinare scintillante di note in cui brilla l'idea capitale del *Tempo*. Questo, come si vede, non ha la forma Scarlattiana, ma della canzone fugata: è componimento monotematico, come condotta; se non che l'indole melodica, tanto del tema quanto della figura episodica, è di natura affatto strumentale: sono motivi concepiti esclusivamente per gli strumenti d'arco.

Dello stesso genere è l'*Allegro,* preceduto da un *Grave* di purissimo stile.
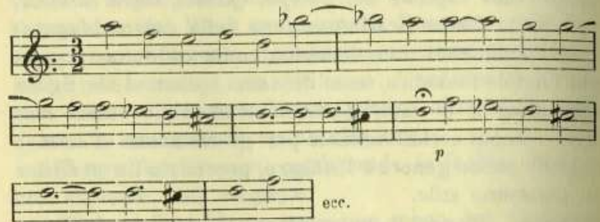
Questo *Allegro* è pure monotematico, ma la frase sincopata del violino secondo, la quale costituisce l'episodio modulante alla quarta per la ripresa del tema, signoreggia trionfalmente, ed acquista molta importanza, sopratutto quando è attaccata dal violino primo.
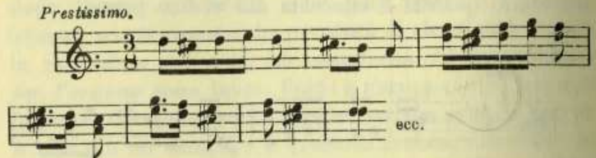





La figura del tema e il passo sincopato fanno pure la loro apparizione nel basso, e ciò a rendere lo stile del lavoro essenzialmente concertante.
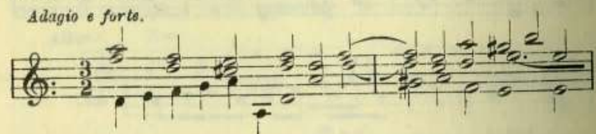
L'*Adagio* è invece una tenera elegia gemente sulle corde del violino primo: gli altri strumenti procedono in armonia omofona con unica semplicità.
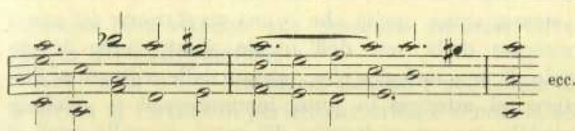



L'elegia è seguita immediatamente da un *Prestissimo* in $\frac{3}{8}$, svolto con fantasia e varietà tonale: sembra si voglia scacciare un pensiero triste.
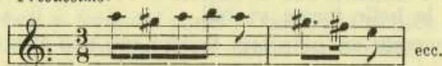



Ma la mestizia torna ancora come ricondotta dalla fatalità: essa s'impone con forza ineluttabile:






. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

La ripresa del $\frac{3}{8}$, in *La minore:*




vuol significare che la gioia ha vinto la tristezza.

Con Bassani la musica a più strumenti acquista, oltre la purezza dello stile del Vitali, il senso della vita, un movimento che diremmo febbrile, perchè rapido e fervido, e ci offre l'espressione di quei due fenomeni del sentimento, l'uno contrapposto all' altro, che sono la gioia e la tristezza, i quali hanno nei suoni, negli accordi, nei ritmi, nell' elemento dinamico un' imagine parlante con somma evidenza tuttochè indefinitamente.

I nostri precedenti studi ci hanno fatto assistere al germogliare e svilupparsi dell'idea melodica staccatasi dallo stile della musica vocale antica: è un nuovo linguaggio che si è formato. È avvenuto qualcosa di analogo alla trasformazione delle lingue classiche nelle moderne: una sonata del Vitali o del Bassani sta ad un ricercare, ad esempio, del Palestrina come le lingue romanze stanno al greco ed al latino, come una fiorita tela del Domenichino o un ornato di Raffaello stanno ad un dipinto bizantino o ad un mosaico di Pompei, come sta un severo canto rituale ad uno stornello del popolo.

Questo della *formazione* del linguaggio strumentale, o della musica senza parole, è un argomento di capitale importanza e che non fu, sin qui, da nessuno trattato a fondo.

Gli autori insigni che si sono succeduti dall'Allegri al Bassani, salvo rare eccezioni, e giudicati dal complesso delle opere loro, hanno la gloria d'aver creato una forma musicale che non ripete il suo essere che da

sè stessa, come quella che è una rivelazione del genio provocata dalla sete dell' ideale: difatti nulla di più ideale di una melodia che, portata dalle vibrazioni dell'etere, si atteggia in guise innumerevoli — odalisca invisibile, ma pur eccitatrice dei sensi, — nelle quali si sbizzarrisce la fantasia dell'artefice e del poeta musicista. Dal canto suo, l'orecchio — seguendo i moti dell'anima — cerca le belle forme udibili come l'occhio cerca le belle forme visibili.

Concepito un pensiero, l'uomo più non l'abbandona: messosi su di una via non si arresta a metà, ma per un impulso naturale vuol toccarne la meta; e gustate com'ebbe le primizie ancora un po' acerbe di un'arte, non si diè più pace sino a quando non potè cogliere il frutto maturo; niuna maraviglia perciò se rapidi furono i progressi della musica strumentale, agevolati, d'altra parte, dallo zelo dei fabbricatori di strumenti, che dalle viole di Gaspard Duiffopruggar [Caspar Tieffenbrucker] — (1510—1580), — nativo del Tirolo italiano e poi trasferitosi in Bologna, giunse agli eleganti e preziosi violini degli Amati, dei Guarneri e degli Stradivarius. — Gli strumentisti, dal canto loro, si piacevano di proporre a sè stessi ardui problemi meccanici e smaniavano di mostrare la loro abilità; gli è così che accanto all'eccellente stile del tempo vi era chi sacrificava l'aurea semplicità nativa della melodia alle difficoltà tecniche: a poco a poco il virtuosismo portò una forma musicale che si differenziava dalle altre forme per la parte predominante che vi aveva uno strumento — talvolta erano due gli strumenti protagonistici, — e si ebbe così il concerto ordinario e il concerto grosso: Giuseppe Torelli e Arcangelo Corelli furono i padri di questi generi di composizione.

Il Torelli erasi già segnalato nella sonata a più strumenti, prima di scrivere i suoi concerti, attenendosi al gusto ed allo stile dei migliori compositori del tempo.

Quale fosse la forma del concerto sulla fine del secolo XVII lo vediamo nei lavori del Torelli. Dal lato materiale, come esteriorità formale, si è andati avanti,

non così però rispetto alla sostanza musicale ed allo spirito dei componimenti.

Nel Vitali, e sua scuola, nel Bassani e nel Corelli idea e forma si trovano in perfetto accordo, e si nota la scorrevolezza del linguaggio musicale, un'arte giunta spontaneamente sul suo più bel fiore. Per vero la scorrevolezza nelle idee melodiche e un'intima unione fra le proprietà sospensive e risolutive dell'armonia e gli accenti deboli e forti del ritmo — onde una musica adulta e forte — si riscontrano nei lavori del Torelli, ma nei suoi concerti la egemonia dell'idea musicale, tradotta in belle e pure immagini melodiche, abdica a favore del virtuosismo. La melodia virginalmente vereconda dei padri della musica pura cede il passo all'arte chiassosa e cortigiana.

Così, mentre i singoli tempi dei concerti, destinati ai grandi ambienti, si aprono con dei *Tutti* risoluti, vigorosi e pieni di carattere, come il seguente:

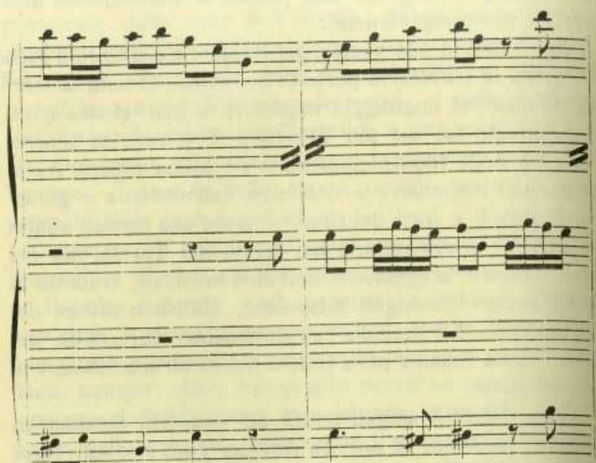
*Violino I°*
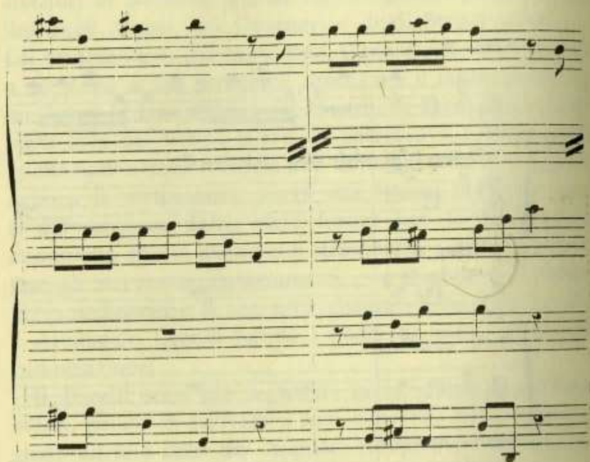
*Violino, I° di rinforzo; — col Violino I°*

*Violino II°*

*Viola*, ad libitum

*Basso* ed *Arcileuto*





Senonchè il *solista* non si ispira a questo concetto nello svolgere i proprî pensieri, ma — sostenuto da un piccolo nucleo di strumenti (il *concertino,* in opposizione al *concerto grosso* (*Tutti*) — si diluisce in lunghi tratti d'agilità assai poveri di melodia, per quanto contenuti in formole di *progressioni armoniche,* ma queste prive, a loro volta, d'ogni principio concertante e contrappuntistico, aride nel loro complicato e farraginoso meccanismo di scale, salti, arpeggi. Si vegga cosa può esservi d'estetico in passi come i seguenti, immediatamente succedenti alle battute dianzi trascritte.
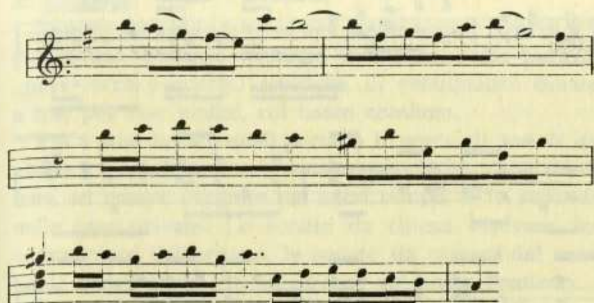
Dei tre *Tempi (Allegro, Adagio* o *Largo,* e *Allegro)* onde si costituisce il concerto, quello di mezzo merita nei lavori del Torelli la preferenza, perchè non vuoto di idee, in mezzo al diluviare delle note, ma espressivo. Nel nono concerto, che ora esaminiamo, il *Largo* ha poi una particolarità singolare: quella di non finire ma di arrestarsi, come punto interrogativo, sulla dominante di *Fa diesis*. Improvvisamente, al *Largo* subentra una sorta di *scherzo,* in tripla di semiminime, molto sviluppato, con la persistenza della figurazione a crome, come vedemmo già in Vitali. Qui però i periodi si succedono di otto in otto misure, con ritornelli, come nelle forme di danza.

Esaurito lo *scherzo,* si ripiglia l'idea melodica del *Tutti,* che diè principio al *Largo*. Questo non differisce come " *genere* „ dai brani simili di allora, ad esempio, del Manfredini, del Laurenti e del più remoto Landi. È il solito $\frac{3}{2}$, eco lontana della grave sarabanda.
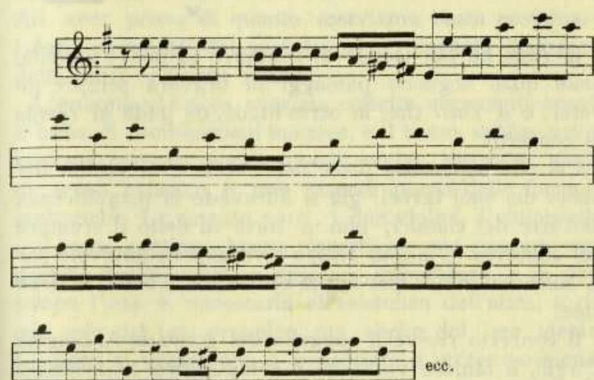
L'ultimo *Tempo*, il *Finale*, come genere, è nella maniera del primo, con questo *Tutti:*

Risp. alla 5ª ecc.

La frase del *solo* è questa:
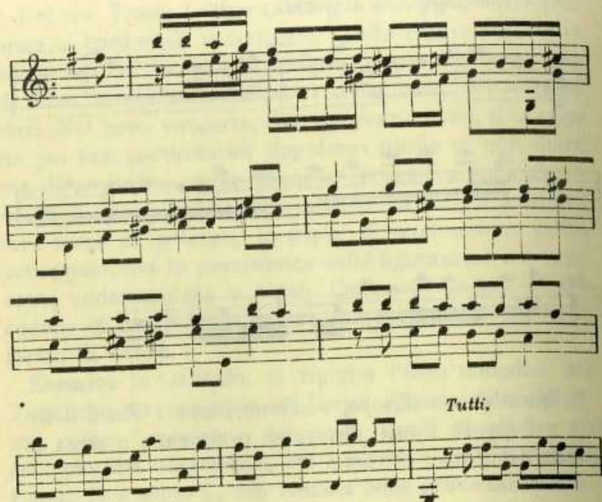


In quest'ultimo *Tempo*, vediamo, dopo i *Tutti*, il solista sviluppare i suoi *passaggi*, prendendo a tema lo spunto del *Tutti*:




Vi ha un' idea musicale secondaria presentata dapprima in *Mi minore*, nei bassi, e poscia ripresa alla sfuggita come *coda* del pezzo, che chiudesi col *Tutti* iniziale.

Il violino è dal Torelli trattato armonicamente con passi come i seguenti (dopo il terzo *Tutti*):




Il *Tutti* ha per iscopo di condurre in nuove tonalità, nelle quali seguono passaggi di bravura sempre diversi: è il *Tutti* che, in certo modo, dà unità al *Tempo* di concerto.

Ciò che sopratutto piace nel Torelli è la vastità del piano dei suoi lavori: già si intravede la magnificenza dell'arte dei classici; non a torto fu detto il creatore del concerto. L'ultimo *Tempo* è veramente notevole per la sua architettura, per la sua condotta e la bellezza delle idee.

Il concerto ricevè il suggello del genio da Arcangelo Corelli, il famoso violinista e compositore riconosciuto quale ristauratore del gusto musicale italiano, — dopo che, passata la primavera della musica strumentale, pareva si risentissero anche nella musica gli effetti — fortunatamente tardivi e fugaci — della decadenza letteraria ed artistica del Seicento, del Marini, del Preti, dell'Achillini e del Bernini.

Corelli preluse, con la sua rinnovazione musicale, alla rinnovazione poetica del Metastasio: il grande violinista

compositore lasciò tipi imperituri del bello nella musica strumentale.

Di purissimo stile sono le sue dodici sonate (Opera V[a]) per violino e basso continuo numerato, come pure le opere terza e quarta, costituite di ventiquattro sonate a tre, per due violini, col basso continuo.

Fra i suoi lavori, quali portano il nome di *sonate da chiesa* e quali di *sonate da camera,* perchè le prime destinate ad essere eseguite nei sacri templi e le seconde nelle case private. Le sonate da chiesa venivano accompagnate dall'organo, le sonate da camera dal cembalo: questi strumenti suonavano sul basso continuo.

L'aurea bellezza delle composizioni del Corelli è conseguita anzi tutto col sapiente uso degli elementi tecnici, poscia mercè l'ispirato svolgimento del soggetto musicale (tema melodico) preso a base del pezzo.

L'armonia e il contrappunto non hanno segreti per lui: tutto egli sa divinare ed attuare con mente somma. Ad aver prova di quanto asseriamo basta esaminare i *bassi numerati* dei suoi lavori e l'elegante dialogare delle parti nelle sue sonate.

L'armonia vi è ricca, svariata, colorita, veramente nuova e bella di combinazioni inattese, e il basso, sebbene dottamente pensato, pure procede svelto, naturale, pieno di senso artistico, e non risente punto delle formole scolastiche. Le singole parti, i due violini, il violoncello e il basso continuo, hanno rispettivamente ciascuna una propria individualità e spiccata importanza, e in pari tempo l'una è necessaria all'esistenza dell'altra, e ciò non solo dal lato organico, ma anche dal lato ideale. Le parti si presentano a volte tutte a un tempo medesimo, risultando la meloarmonia, canto per accordi, lo stile melodico omofono (Sonata quinta, opera seconda), altre volte l'una segue l'altra, e cioè si presentano successivamente, come nel *tempo di Sarabanda. — Largo* — dell'opera quarta, sonata prima, e nello stile fugato e di imitazione.

Ma se questo processo sembra scolastico altrove il compositore idealizza armonia contrappunto, artifici

polifonici e svolge i suoi temi da poeta, e da poeta dall'anima sensibile e che si accende di sacro fuoco nell'appressarsi alla dea dell'arte sua: nei lavori del Corelli già muove il soave spirito Pergolesiano.

Corelli dà forma linda e scorrevole e leggiadra naturalezza alla melodia: la sua è una melodia sempre geniale ed euritmica, ben periodata, aliena dai processi sistematici e da convenzioni fraseologiche, libera, senza strettoie; tutto è trattato nel genere che si disse poi classico; e come altrimenti? Non è con questi lavori che si gettarono le basi del grande stile della vera musica strumentale?

La elaborazione del Corelli splende di unica eleganza: mai in lui nulla di pedantesco: il giuoco delle parti è acutamente ingegnoso, ma non astruso, ostico mai: nelle mani del Corelli la musica non ha più nulla di grezzo, di primitivo, di calcolo, ma brilla pei caratteri così esterni che interni più puri del bello e col prestigio conquistatore della potenza del genio.

Già l'arte del Corelli si manifesta come fiore di un momento di civiltà, — che ci viene non più dai Marini e dai Bernini, ma dai Filicaia, dai Testi, dai Chiabrera e da un Guido Reni, da un Domenichino, dal Corelli, dal Salvator Rosa, i quali, nei tempi infausti del dominio spagnuolo, tennero alto nel mondo il nome della nostra patria, — ed a civiltà indirizza chi è così fortunato da comprenderla e da sentirne nell'anima il potere educativo.

Pertanto volgano gli studiosi la mente ai lavori ereditati da questo grande compositore. È in Corelli che trovansi perfetti modelli di danze classiche: l'Allemanna in *Sol minore* dell'opera I[a], la Corrente in *Sol maggiore* (pure dell'opera I[a]), la Sarabanda in *La maggiore* della terza sonata, la Gavotta in *La minore* della sonata quinta, come pure la sonata che chiude l'opera prima, possono essere additate siccome tipi del genere: quest'ultima sonata è mirabile pel suo vasto piano e per la nobiltà delle idee melodiche: essa dividesi in sette *Tempi*.

I° *Tempo*: Preludio *Adagio* (brevissimo, sole sei misure) in *Mi maggiore*;

II° *Tempo*: *Allegro* in *Mi maggiore,* con cadenza sospesa nella tonalità di *Si minore,* nella quale si svolge il tempo successivo;

III° *Tempo*: *Adagio,* brevissimo anch'esso (sole sette misure) nella tonalità di *Si minore*;

IV° *Tempo*: *Allegro* in *Mi maggiore*, svolgente, nello stile imitato, il tema del secondo tempo;

V° *Tempo*: *Adagio* nello stile di quello del terzo tempo, a note larghe; bel contrasto col *battagliare* delle note degli *allegri* precedenti;

VI° *Tempo*: *Allemanda* = *Allegro*; il primo inciso di frase ricorre quasi in ogni misura; l'euritmia rende assai interessante la melodia, e una bella progressione, ripetuta, corona questo tempo;
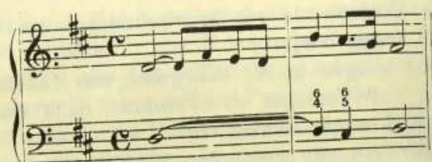
VII° *Tempo*: *Giga,* piena di brio, bella di seducente ingenuità, e in pari tempo assolutamente in sè perfetta, caratteristica nella forma e di un gusto che mai il più fine e raro.

L'unità tematica della quinta Sonata dell'opera quarta lascia libero corso alla pluralità delle idee melodiche, ma senza che venga menomata quella unità di stile dalla quale risulta, per suprema legge estetica, l'unità d'impressione di un'opera d'arte sulle facoltà appercettive dell'uditore.
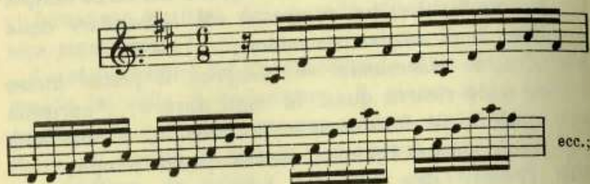
L'opera quinta consta di due parti: la prima contiene sei suonate, di grande stile, la seconda cinque suonate, — nella forma delle *suites,* — e della famosa *Follia,* tema con variazioni.

Questi lavori ci dimostrano, anche più degli altri, a qual punto pervenne col Corelli lo sviluppo delle idee melodiche e delle forme della musica strumentale: è la grand'arte che sorge innanzi a noi! Finalmente la musica pura, non più di voci naturali, ma di suoni artificiali, afferma la sua esistenza con opere imperiture. È lo splendido meriggio della musica strumentale italiana.
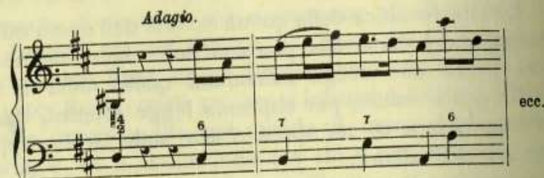
Quale vastità di concezione nella introduzione di quest'opera: la apre un *Grave* di due sole misure:



Segue un passo a crescendo e a decrescendo, con disegno arpeggiato, in movimento *Allegro*, di sette misure, sul pedale *re*:




poscia attacca un *Adagio* di quattro misure, col disegno melodico che si porta alla quinta:




Questo quadro di idee musicali si riproduce identicamente in *La maggiore,* per modulare, nelle ultime sette misure, al primo tono. Codesto processo di composizione, nel quale un tema musicale a idee molteplici viene riprodotto identicamente alla quinta del tono, giunge a Beethoven, a Rossini, a Wagner ed ha il suo primo punto d'origine nella polifonia a doppio coro delle Scuole Veneziana e Romana.

La purezza delle idee melodiche è schiettamente italiana: è lieta e luminosa come il cielo di nostra patria, gentile come le cantilene dei nostri stornelli, morbida e flessuosa come l'onda melodiosa di una *Siciliana.*

Con il fondatore della scuola di violino, la tecnica di questo strumento si trasforma e si fa complessa: la mano sinistra acquista la sua giusta posizione, e ad un solo violino è possibile simularne due, o meglio l'eseguire una seconda parte d'armonia, preludiando così alle forme doviziose dei concerti per violino solo di G. S. Bach. L'allegro (il secondo Tempo) della prima suonata dell'opera quinta di Corelli presenta per tal modo un *impianto* di fuga:

Allegro. Soggetto.
Risposta
ecc.

Questa fuga ha un lungo passo arpeggiato (23 misure) da " *concerto* „ e si chiude con uno *stretto* libero nel quale si torna allo stile armonico.

Il terzo Tempo *Allegro* è un altro brano nello stile da " *concerto* „; il tema:

Allegro.
ecc.

ne fa le spese da cima a fondo, e se è un utilissimo esercizio meccanico, idealmente non è la miglior cosa della sonata, il valore della quale tosto si rialza con l'*Adagio* in $\frac{3}{2}$, che è tutto eccellente sostanza melodica ed armonica.

Violino.

Basso

8a sotto . . . . . . . .

ecc.
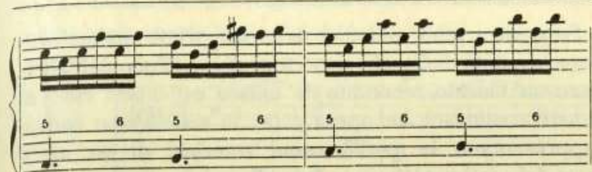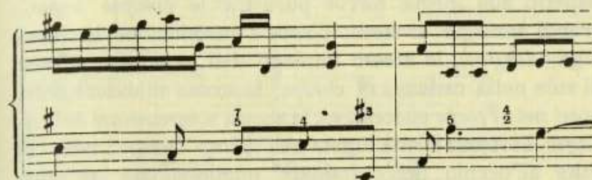
. . . . . . . . . . . . . . . .

Il buongusto musicale del Corelli trasfonde a questo *Adagio* una delicatezza d'espressione dolcissima ed eleva il pensiero a nobili ideali: è la melodia libera, indefinita, ma resa chiara dalla sua euritmia e dalla naturale predestinazione delle forme armoniche; il suo carattere è vago, romantico; dopo la *cadenza,* non termina, ma sembra muova una interrogazione:
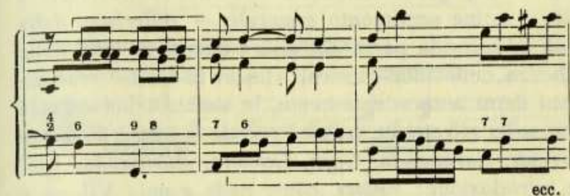
" *Giova a qualche cosa il dolore?* "
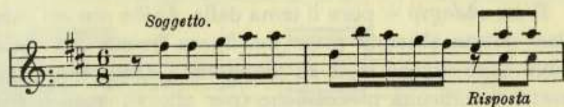
L'*Allegro,* il Finale, risolve questo stato psicologico: è nel dolore che l'anima si tempra a nuova gagliardia.
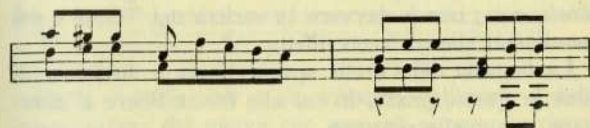
Quest' ultimo tempo, pur cambiando interamente il tema, ha grande analogia col secondo: esso pure è una fuga, e per giunta frammezzata da un libero arpeggio di bravura; ma qui, sotto il violino, il basso fa udire con insistenza la figura del tema della fuga, e si mette capo ad una progressione incalzante che porta allo *stretto* della fuga stessa.
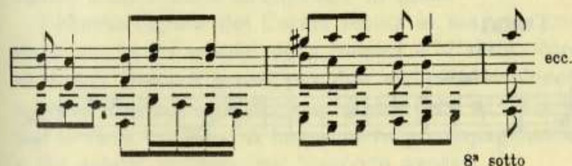





ecc.


Soggetto.
Risposta




ecc.
8a sotto
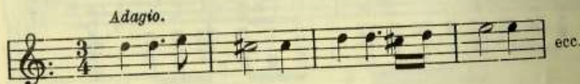
Sebbene i temi melodici delle sei prime sonate dell'opera quinta di Corelli sieno tutti diversi l'uno dall'altro, pure un vincolo recondito li unisce e l'intero ciclo di sonate costituisce un' opera sola: le sei diverse sonate rappresentano le modificazioni esteriori di un unico stato del sentimento; ciò quanto allo spirito di quei lavori; rispetto alla forma havvi pure tra le diverse sonate grandi analogie: lo stesso *Grave* d'introduzione, la stessa fuga (*Allegro*), lo stesso impiego dell' arpeggio, affinità di stile nella cadenza di chiusa, lo stesso diluviare delle note nel *Tempo* successivo, la stessa sospensione nell'*Adagio,* la stessa forma fugata nell'ultimo Tempo: tutto ciò salta all'occhio nell'esaminare quelle sonate incomparabili.

Nè – come sentimento generale – differisce dalla prima la seconda parte dell'opera quinta, ad onta della ricchezza delle idee musicali che vi fa festa. Come abbiamo detto antecedentemente, le sonate della seconda parte sono altrettante *suites*. Precede le forme di danza (*Corrente, Sarabanda, Giga, Gavotta, Allemanda,* ecc.) una introduzione: *Vivace,* come nella sonata VII, – o un *Largo,* o un *Adagio,* come nelle altre sonate.

E un *Adagio* è pure il tema della *Follia* con cui chiudesi questa seconda parte dell'opera quinta. Le variazioni sono invece quali in movimento *Allegro,* con ogni sorta di difficoltà meccaniche (per allora), quali in movimento *Adagio,* quali in *Vivace,* in *Allegro,* in *Andante,* ecc.; non è davvero la varietà dei Tempi e dei movimenti che vi faccia difetto.

La fantasia del Corelli spazia libera e doviziosa di idee in questo pezzo, in cui alle forme libere si alternano pur quelle rigorose.

Tema:



Una delle variazioni:

*Allegro.*

ecc.

L'ultima variazione è questa:

ecc.

Come si vede, non è la vivacità dell'estro e della imaginazione del nuovo che manchi al grande ristauratore della musica strumentale in Italia.

Tuttavia l'opera del Corelli tenuta in maggior conto dagli storici ed estetici della musica è la sesta: consta di dodici *Concerti* grossi per due violini e violoncello *assolisti* (*concertino obbligato*), di due parti di violino, di una di viola e di una di basso, come accompagnamento, e da potersi raddoppiare (*concerto grosso*).
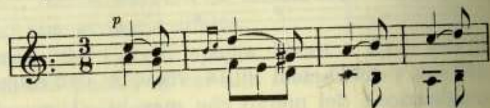
Nato a Fusignano (nelle Romagne) nel 1653, Arcangelo Corelli morì a Roma nel 1713, e le sue ossa riposano nel Pantheon accanto a quelle di Raffaello Sanzio: erano il Corelli e il Sanzio — in arte — due anime gemelle, rivelatrici di ideali nuovi in forme squisitamente pure.

Allievo del Bassani pel violino e del Simonelli pel contrappunto, il Corelli formò degli allievi che portano i nomi di Geminiani, Locatelli, Somis, Manfredi (Francesco), ed al metodo del Corelli attinse in Roma pure il Boccherini, altra gloria d'Italia nella musica strumentale.

Però nessuno fra i compositori che vennero dopo Corelli giunse a superarlo non che ad emularlo. Il lucchese Francesco Geminiani (1680-1762), non potendo seguirlo nelle astrazioni della musica ideale, si provò nel genere descrittivo, nel quale aveva avuto un precursore in Giovanni Kuhnau, organista e compositore sassone, vissuto dal 1667 al 1722.

Il Geminiani non dubitò un momento della impossibilità di tradurre in musica le *Metamorfosi* d'Ovidio, il precursore di Darwin all'aprirsi dell'êra nuova.

Le suonate del Geminiani sono unitematiche nella forma a due parti (forma bipartita), con ritornelli; perciò nulla di nuovo nella condotta, nè la invenzione melodica ha maggior pregio, se un pregio non sia l'avere un brano affettuoso di questo compositore forse ispirato a Beethoven un'idea melodica della sua Settima Sinfonia: il brano del Geminiani è questo:
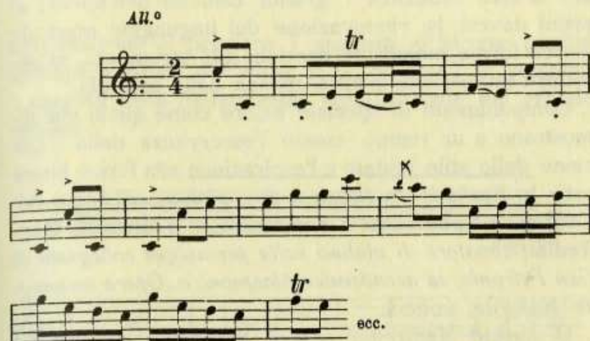



La parte inferiore, all'8ª sotto . . . . . . . .
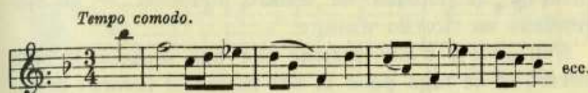


La stessa forma di suonata seguìta dal Geminiani fu adottata pure da Francesco Maria Veracini (Firenze, 1685—1750), il quale però nella invenzione melodica, improntata a speciali caratteri e a motivi popolari, è superiore al lucchese: ciò è evidente nell' *Aria rustica* e in un'*Aria Schiavona.*

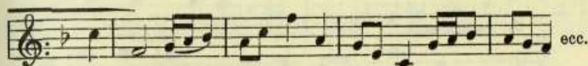
Prime misure dell'*Aria rustica:*
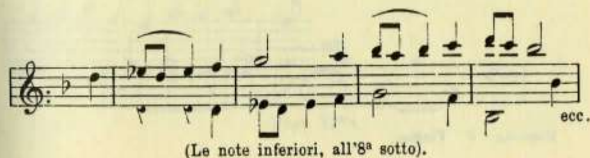



Prime misure dell'*Aria Schiavona:*




La seconda parte ha la stessa figurazione, rovesciata:




Una nuova figurazione informa invece la terza parte.




(Le note inferiori, all'8ª sotto).
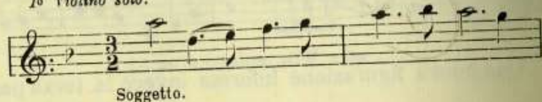
Ciò che si nota in questi lavori è l'abbandono del principio fugato a vantaggio del libero svolgersi della melodia, non più soggetta alle restrizioni dei numeri contrappuntistici: è lo stile prettamente lirico che spiega le sue estetiche virtualità in una nuova manifestazione del pensiero melodico.

Sopra questi compositori per violino facevano sentire la loro influenza i grandi cantanti dell'epoca: ai primi devesi la rinnovazione del linguaggio musicale mercè forme melodiche speciali allo strumento, ai secondi l'espressione sentita, umana della melodia.

Componimenti di speciale valore come quelli che dimostrano a un tempo stesso l'osservanza della tradizione dello stile imitato e l'aspirazione alla forma libera sono le *Sinfonie da chiesa a due violini, col basso per l'organo ed una viola a beneplacito,* di Francesco Manfredini, *sonatore di violino nella perinsigne collegiata di San Petronio, ed accademico filarmonico. Opera seconda. In Bologna,* MDCCIX.

Di questo Manfredini non è fatta menzione nè dal Riemann (*Musik-Lexikon*), nè dallo Schmidl *(Dizionario universale dei musicisti)*, eppure i suoi lavori — non privi nè di dottrina nè d'estro melodico — gli meritavano un ricordo d'onore.

Nell'*Adagio* d'introduzione alle sue *sinfonie,* lo stile severo della fuga pone la sua marca al lavoro: la fattura è irreprensibile; che più? nel leggere il *Largo* della seconda sinfonia (edita nel 1709) col tema:






Viola

ecc.

Violoncello ed Organo.

non vengono al pensiero i *soggetti* d' alcune pagine dell'opera *Kunst der Fuge* di G. S. Bach? Si veggano i *soggetti* nella metamorfosi ritmico-tonale del grande tedesco:

ecc.

Fuga Va.

Fuga XIIa (inversa).
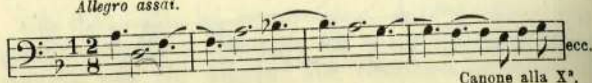
*p*

8a sotto la parte inf.

loco
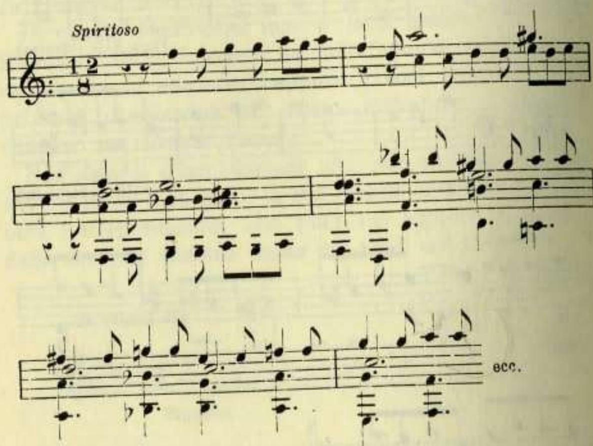
ecc.

Fuga XIVa.
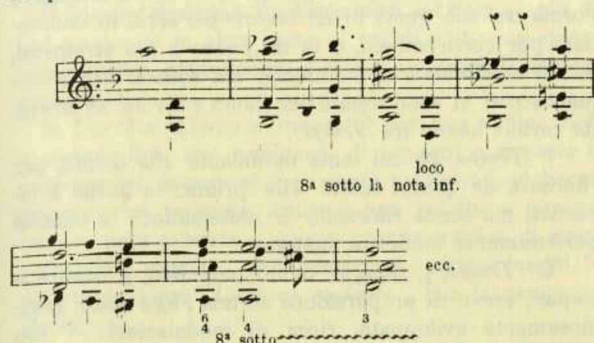



L'immensa superiorità di Bach è nell'arte di svolgere il tema: l'intera *Kunst der Fuge* è un monumento eretto in gloria della *variazione*, intesa come la più alta trasformazione di un'idea madre posta a base di un'opera del genio.

Lo *Spiritoso* (in *Re minore*, misura $\frac{12}{5}$) della sinfonia del Manfredini è uno squarcio brillante in cui lo *stile imitato (fugato)* si contempera al *libero* con vera genialità; a costo di abbondare un po' troppo negli esempi, vogliamo che il lettore abbia sott'occhio, se non altro, lo spunto di questo bellissimo *tempo*, che, senza dubbio, interpretato con anima, con la dovuta giocondità, sarebbe gustato pur oggi, poichè conserva tutta la sua nativa freschezza ed è perfetto nel suo organismo tecnico.




L'*Adagio* non ha grande sviluppo: ne compensa la soavità che traluce dall'idea melodica, condotta con eletta semplicità di mezzi, con armonie colorite e con una

espressione che mai la più nobile: quella 2ª minore, verso la chiusa, è un gemito dell'anima, ma un gemito temperato da una voce di speranza.




Non una delle belle prerogative che fanno del secondo Tempo, il *Largo*, una gemma dell'antica nostra musica strumentale, che non fregi pure l'ultimo tempo di questa sinfonia, o sonata, o quartetto che dire si voglia: è un tempo animatissimo, esuberante di vita, vario, a due temi, il primo a quartine, il secondo a terzine, e così trattati da trasportare l'uditore nel fantastico mondo della poesia dei suoni.

E dell'autore di così fatti lavori non ci son noti neppure i natali, e le opere non si possono leggere se non dopo avere con le parti separate ricostituite le partiture, fatica cui ci sobbarcammo per mettere in qualche luce le qualità dell'oscuro compositore.

Il grande movimento nel campo della musica strumentale in Italia, partito da Venezia, diffusosi in Lombardia, nell'Emilia, in Toscana, negli Stati della Chiesa (con Gabrieli, Merula, Merulo, Picchi, Fontana, Marini (Carlo Antonio), Vitali, Bassani, Torelli, Allegri, Bononcini, Manfredini, Geminiani, Veracini, Cifra, Frescobaldi, Corelli ed altri),bentosto si fece sentire all'estremo lembo della Penisola, dove, a Palermo, troviamo il Montalbano, che pubblicò, nel 1629, le sue *Sinfonie ad uno e duoi violini e trombone* (!), *con partimento per l'organo, con alcune a*
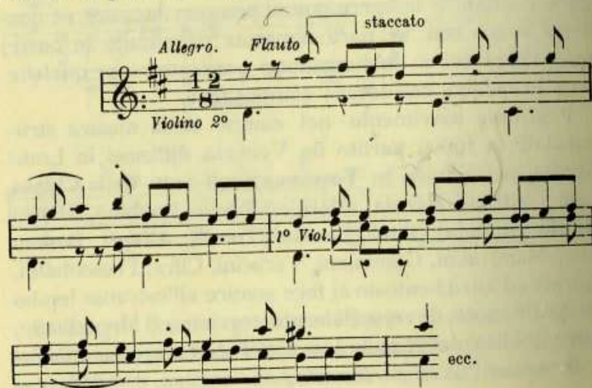
*quattro viole,* e, a Napoli, Alessandro Scarlatti, ingegno musicale moltiforme.

Dettata una messa, un madrigale, un'opera, stampava l'orma del suo genio in un lavoro per arpa, in una sonata per clavicembalo, o in un pezzo a più strumenti, da lui denominato non sinfonia, ma sonata. Fra i suoi manoscritti vi sono sonate per flauto e diversi strumenti da corda: hanno tre *Tempi:*

I° *Tempo,* C, col tema modulante alla quinta, per ritornare da questa subito alla prima: la forma è bipartita, ma senza ritornelli, e unitematica: la tonalità perfettamente moderna, maggiore.

II° *Tempo,* $\frac{3}{4}$, *Adagio,* molto modulato, a ritmi frazionati, serve di preparazione ad una *Fuga reale,* grandiosamente sviluppata, ricca di modulazioni, — con *progressioni* di grand'effetto, — di eleganti *andamenti* di armonia: il tutto scorrevole, vivace nelle idee così principali che secondarie, e di una elaborazione contrappuntistica chiara, sicura, e che, ad onta di qualche formola scolastica, lascia scorgere l'unghia del leone.

Altre sonate sono per flauto, violino primo, violino secondo, viola, violoncello e contrabasso (con numeri). Nell'*Allegro* di una di queste sonate non manca una certa analogia di stile con le sinfonie del Manfredini, analogia che si fa palese volgendo un'occhiata al tema:
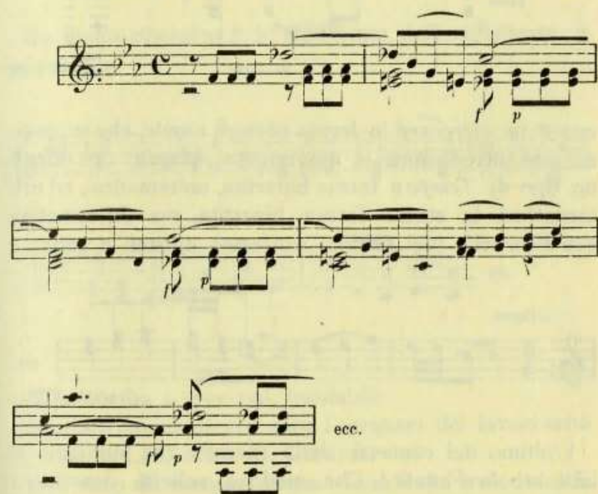


È una *fuga tonale*, ma spoglia di formolismi per lasciare aperto il campo a delicati lavori di filigrana musicale.
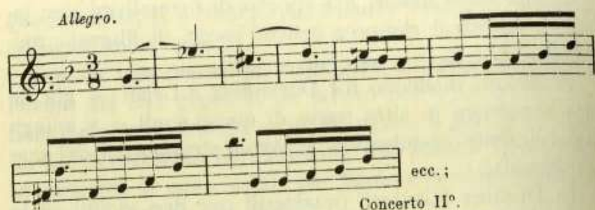
Il famoso dualismo fra Durandisti e Leisti — già da noi accennato in altra parte di questi studî — si spiega agevolmente esaminando i lavori strumentali dei due capiscuola.

In Durante (*Concerti* [quartetti] per due violini, viola e violoncello), uno svolgersi di soggetti e risposte in contrappunti ingegnosi con *rivolti* magistrali, elaborate progressioni, armonie ardite e una solidità e purezza tecnica tutta propria a questo grande artefice di suoni.
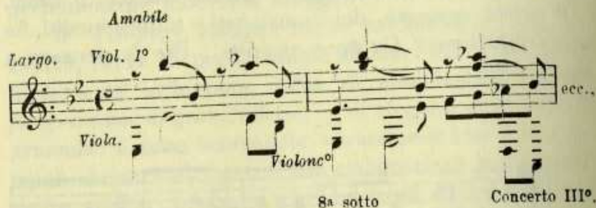
Il primo concerto, dei menzionati e tuttora inediti, ha un'introduzione " *Un poco andante* „ che fa pensare a Beethoven:
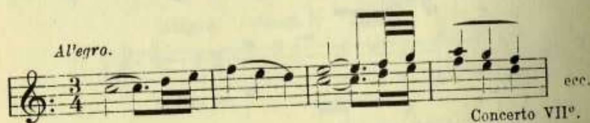



Quanto non hanno da imparare i giovani studiando questi lavori, in mezzo ai quali ora sorge un ardito tema di *fuga,* come il seguente:




ora è un doppio *canone*, che tiene luogo del solito *adagio*, in forma d'aria all'italiana:




ora è un *ricercare* in forma di *fuga* tonale, che succede ad una introduzione in movimento *Adagio;* ora offresi un tipo di *Tempo* a forma bipartita, unitematica, ed ora incontrasi la stessa forma bipartita, ma duotematica con ritornello (nel settimo concerto), episodî e coda:




L'ultimo dei concerti della raccolta che studiamo si intitola: *la Pazzia!* Che qualche velleità descrittiva passasse pel capo all'autore? La forma bizzarra del pezzo, con quell'alternarsi del *movimento Allegro* con l'*Affettuoso,* lo fa supporre. Arduo immaginare ciò che volessero esprimere, per Durante, quei salti di ottava con cui attacca il primo *Tempo:*

Allegro. Viol. 1º

Viol. 2º
Viola

Violoncello

ecc.

Nè meno ermetico è il significato dell' *Affettuoso*, a reticenze:

ecc.
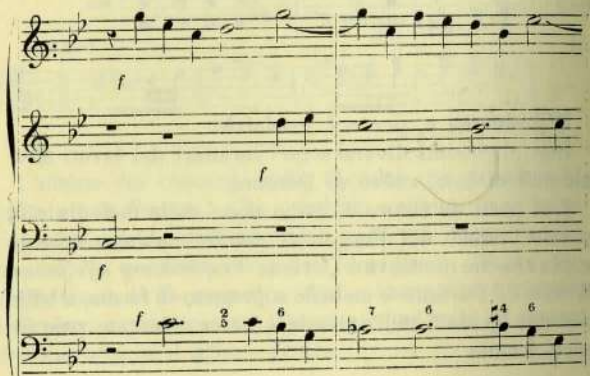
Il problema è, per noi, insolubile.

Ben altrimenti diversi sono i caratteri dei lavori strumentali di Leo, coevo di Durante.

Leo sortì da natura il divino dono della melodia e fu perciò l'emulo del Pergolesi: entrambi ebbero in larga copia ciò che mancava a Durante: l'*espressione affettuosa*. Il bello di Durante è un bello sopratutto di forma, il bello dei due gemelli dell'armonia è essenzialmente psicologico, umano.

Non pel solito quartetto a due violini, viola e violoncello, ma per un violino primo, un violino secondo, un violoncello primo e un violoncello secondo scrisse Leo i suoi lavori nel genere del quartetto ordinario, e da lui intitolati: *Sinfonie concertate.*

Come in Durante, tutte e quattro le parti portano in pari grado il loro contributo di elaborazione al pezzo: nessuna è *ad libitum*, od oziosa. Nel primo *Tempo* della *Sinfonia concertata* in *Do minore*, un unico tema (*Andante grazioso*) passa dai violini ai violoncelli, rivestendo sempre nuovi aspetti, e poichè non conchiude in tono, ma resta sospeso sulla dominante, così esso forma come un preambolo ad una fuga tonale a due soggetti, svolta con arte consumata: è una gemma di questo stile di musica: assoluta l'indipendenza delle singole parti, stile veramente strumentale, e con gli aurei artificî dedotti dal grande stile vocale del secolo XVI. Più che in Durante, sviluppata e assai progredita la tecnica strumentale, insomma un'arte finita, giunta — nel suo genere — alla perfezione: la dottrina e il buon gusto stretti in un vincolo profondo e potente, sentimento, espressione, tutto concorre a fare di questa doppia fuga un modello di bellezza impareggiabile. Non sappiamo resistere al desiderio di trascriverne alcune misure che trovansi verso la fine.



p

p

uniss.

p

ecc

p

Il *Larghetto* è di una sentimentalità squisitamente romantica; ha della siciliana idealizzata: è un pensiero alla adorata lontana, un'elegia d'amore al luccicare delle stelle su di una marina incantata.

*Larghetto.* *Violonc.° I°*
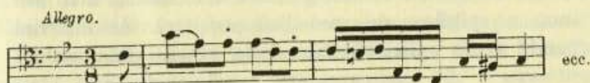
*p*

L'ultima ripresa del motivo ha questa bella variante:

ecc.

Non vi ha bisogno di far notare la profonda bellezza di questo canto, d'indole soggettiva, sì piacente e toccante. Lo studiino i giovani, e si affinerà sempre più il loro buon gusto. È nelle fonti dell'arte italiana che si deve ritemprare la giovane scuola, se vuole essere degna del nome che porta ed aspirare a vera gloria!

È pur bello in questa sinfonia concertata l'ultimo tempo, succedente al *Larghetto*. È in *Do minore*, ed ha dello *scherzo*: è pieno di movimento; la sua forma è bipartita ed unitematica.




Per amore di brevità non moltiplichiamo gli esempi e ci limitiamo a constatare la sovrana bellezza della musica strumentale del Leo, che nella storia dell'arte giganteggia come un creatore di melodia espressiva e come un precursore dei grandi idealisti della musica.

Crediamo non agevole impresa il discoprire la cagione per cui, ad onta dei lavori di A. Scarlatti, di Durante e di Leo — ai quali si può aggiungere con onore il nome del Porpora (che ha *Sei sinfonie da camera* — e pregevoli — per due violini, violoncello e continuo, *Dodici sonate* per violino e *Sei fughe* per pianoforte), — la musica strumentale non allignasse ulteriormente nelle nostre provincie meridionali; il clima forse favorì più che il culto dell'ideale l'amore per l'arte sensuale: più che per le astrazioni del pensiero, per le leggiadre fantasie della immaginazione, gli italiani del mezzogiorno si sentirono portati per le ebbrezze della vita materiale, per le realità dell'esistenza, per le passioni umane, sublimi o vili (donde la tragedia), blande o grottesche (donde la commedia e la farsa). Ciò posto, il solo melodramma poteva prosperare e abbondantemente fruttificare nelle terre dell'Etna e del Vesuvio.

È nell'Italia alta e media che troveremo i continuatori di Corelli: a Milano Gian Battista Sammartini, a Padova Giuseppe Tartini, a Lucca Luigi Boccherini: tre nomi gloriosi coi quali si chiude il ciclo della musica strumentale in Italia; dopo di essi, i maestri compositori non vissero e non respirarono che per l'opera, pochi rivolsero la mente al puro ideale dell'arte: Clementi, Cherubini, Morlacchi, Foroni furono eccezioni.

Sammartini ha speciale importanza per l'estetica della musica come quegli che tracciò nettamente, saremmo tentati a dire, la *pianta* dell'edificio sinfonico, ed anche per la scioltezza del suo linguaggio musicale: egli è un termine medio fra la castigatezza dei classici e il fare franco e spigliato dei melodisti popolari. Sammartini procede a piè agile, sferrato delle pesanti maniere del *continuus* e del contrappunto condizionale: egli è un vero artista. Nel leggere i suoi lavori si capisce che qualcosa di nuovo è passato per l'aria, e che nuovi eventi hanno dato allo spirito un nuovo indirizzo: in breve, si sente che gli effetti, all'arte funesti, del trattato di Castel Cambrésis sono cessati, e che il *gongorismo* spagnuolo ha ceduto il passo alla semplice e bella espressione della natura e del vero.

Tra i musicisti sono pochi quelli che abbiano lasciato delle autobiografie (1): la loro vita è narrata dai loro lavori, per quanto si concerne alle fasi psichiche; ma pochi del pari sono quelli che si sieno mostrati meno solleciti della propria fama come il Sammartini, un *bohéme* dell'arte, che non si curò tampoco di far calcografare qualche suo lavoro: di fatti, ad onta di lunghe e diligenti ricerche, non potemmo avere sott'occhio un solo pezzo a stampa di questo compositore, che pur godeva al suo tempo del privilegio di un bellissimo nome (2).

Se il Sammartini non pensò a lasciarci la propria biografia, nessuno però, sino ad ora, vi riparò: le notizie che abbiamo intorno a questo maestro sono quali erronee, quali cervellotiche, tutte poi scarsissime e incerte.

Il nome di G. B. Sammartini a noi venne fatto di leggerlo la prima volta in un libretto di un oratorio dal titolo la *Calunnia delusa,* recitato nella regia ed impe-

(1) I musicisti — parlando in generale — deboli nelle lettere, non hanno imitato il Cellini, l'Alfieri, eccezioni sono il Berlioz e Wagner.

(2) Un quartetto sinfonico del Sammartini fu pubblicato solo in questi ultimi anni, a Milano, dal Fantuzzi.

riale cappella di Santa Maria della Scala, il 23 maggio 1724, in onore di San Giovanni Nepomuceno, *taumaturgo di Boemia.*

La prima sinfonia e tutti i recitativi — impariamo dalle annotazioni al libretto — erano del signor dottore Giacomo Machio, dilettante, autore pure della poesia.

Subito nella prima pagina del libretto, dopo il recitativo, nell'aria

> *Troppo s'avanza*
> *L'altrui perfidia,*
> *Troppo l'insidia*
> *La crudeltà,* ecc.,

in margine, a lato ai versi, si legge: " *Del sig^r^ Gio. Battista S. Martino, maestro di cappella* „. Il Sammartini è pur autore di altre arie di questo oratorio e della sinfonia della seconda parte. Oltre Sammartini e il Machio, posero in musica le arie dalla *Calunnia delusa* il Fiorino, maestro di cappella del Real Castello Sforzesco, Cozzi, Balbi, Baliani e il Paladino, quest'ultimo, morto giovine, competitore — col Lampugnani — del Sammartini nei concerti strumentali allora in voga a Milano.

Poveri come siamo di notizie intorno al Sammartini, è già gran ventura il sapere in modo positivo che nel 1724 egli era già *maestro di cappella*, carica alla quale, in quel tempo, non si perveniva se non dopo lunghi e buoni studi. Non si deve perciò credere — come affermarono alcuni — ch'egli non fosse troppo fondato nell'arte sua e per giunta uno *Schmierer* (imbrattafogli), come si pretende lo chiamasse Haydn. D' altra parte, i lavori che di lui potemmo esaminare smentiscono recisamente una tale asserzione. Nè Cristoforo Gluck sarebbe rimasto alla sua scuola dai 23 ai 27 anni — età della ragione e di qualche esperienza del mondo e dell'arte — se in Sammartini non avesse riconosciuto un musicista di meriti indiscutibili. Sappiamo che quando il Gluck (1741) compose l'*Artaserse*, su libretto del Metastasio, pel teatro Ducale di Milano, ebbe il Sammartini a collaboratore per un'aria, la quale, a dire il vero, non

trovò troppo favore nel pubblico, cui andò maggiormente a grado la musica del giovine tedesco.

Fu scritto che il Sammartini non tentò la fortuna delle scene se non una sola volta, e che, in seguito all'infelice esito della sua prima prova, se ne ritrasse per sempre. Ciò non è esatto. Sammartini diè nel 1735 l'opera in tre atti l'*Ambizione superata*, di soggetto romano, e, scorsi otto anni, si ripresentava al pubblico con una seconda, pure in tre atti, anche questa ispirata alla storia dei Quiriti: *L'Agrippina moglie di Tiberio*. Poichè si ricercano indarno, in altri scritti, particolari intorno a Sammartini ed ai suoi lavori, qui aggiungiamo che il dramma era del piacentino Guido Riviera, e che venne rappresentato nel Regio Ducale Teatro di Milano, nel carnevale del 1743, dedicato a *Sua Eccellenza il signor Otto Ferdinando conte d'Abensperg e Traun*, comandante generale dello Stato di Milano, Mantova, Piacenza, Parma.

Gli auspici, pel tempo, non avrebbero potuto essere più propizi!

Nella prefazione al dramma, indirizzato all'Abensperg, i *cavalieri* deputati sperano nel felice esito dell'opera " per essere nuova studiosa fatica d'una delle più purgate penne che adornino le italiane accademie (il Riviera), e per le sceniche decorose apparenze e i popolari magnifici spettacoli, oltre alla *spiritosa e maestrevolmente adattata musica che lo avviva*, ecc. ecc. „ (1).

Le forme musicali predominanti sono le Scarlattiane: *recitativo, aria* col *da capo, duetto,* pure col *da capo*, come quello che termina il secondo atto, un gran duetto d'amore nel quale Tiberio canta:

L'idolo mio tu sei,
Alma dell'alma mia,
Luce degli occhi miei;
Più non ti posso dir!

(1) Il soggetto tratta degli intrighi usati da Livia per portare sul trono Tiberio. Nella poesia, molte metafore: il nocchiero, le vele, il vento, il lido sono in giuoco, come voleva la moda; però vi sono anche arie d'azione espressive, in cui l'amore parla un linguaggio abbastanza naturale. Non si risparmiavano i cambiamenti di scena: nell'*Agrippina moglie di Tiberio* ve ne ha otto!

E Agrippina risponde:

Vorrei spiegar anch'io
Questo piacer qual sia,
Ma non lo può, cor mio,
Il labbro profferir, ecc., ecc.

Così si serviva la storia al tempo di Riviera e Sammartini! Florindo e Rosaura travestiti alla romana!

L'opera finisce con un coro trionfale, in cui si faceva pompa dei *popolari magnifici spettacoli*, la passione di quei giorni.

Ad ogni modo, il Sammartini si arrestò nella palestra melodrammatica con questi due saggi.

Fu nel sacro tempio e nei concerti sulla mezzaluna dell'antico castello sforzesco che doveva brillare il suo ingegno e vincere la mano ai suoi emuli e rivali.

Del Sammartini organista di San Giovanni in Conca, di Santa Maria del Carmine e di altre chiese di Milano nulla ci è noto, invece sappiamo che, maestro di cappella nel convento delle monache di Santa Maria Maddalena, educava le suore al canto e a suonare l'organo; i suoi motetti, eseguiti dalle giovani claustrali, formavano la delizia degli ascoltanti. Burney, il famoso storico, non esita a proclamare nel suo libro — *The present state of music in France and Italy* — un *adagio* di un motetto del Sammartini — cantato con unica squisitezza da una di quelle monache, accompagnata dall'organo da una delle sue consorelle, — *veramente divino!*

" Questo fu per ogni verso — sono parole tradotte dal Burney — il miglior pezzo di canto che finora (1771, il dì della festa titolare di Santa Maria Maddalena) mi abbia udito in Italia. „ Un po' più oltre vedremo qual significato artistico vada attribuito alla musica, pur tanto celebrata, che il Sammartini scriveva per la chiesa.

Pare davvero che il Sammartini avesse l'estro felice nel dettare brani affettuosi, se anche il Rousseau, nel suo *Dizionario musicale,* menziona un *andante* di questo compositore insieme a un *adagio* di Tartini e ad un *allegro* di Locatelli, come tipi di bellezza musicale in questi diversi generi di musica universalmente conosciuti.

Da quanto si inferisce dalle sopracitate parole del Burney, la musica chiesastica del Sammartini non era dettata certamente secondo le prescrizioni liturgiche: ciò che mandava in visibilio l'uditorio d'allora non era la sublime idealità della sacra polifonia Palestriniana, ma la sensuale monodia — accompagnata dall'organo — modulata dalla voce gentile di una giovane monaca!

Non è dunque nè in teatro, nè in chiesa che il Sammartini abbia un significato artistico da essere posto in luce, ma bensì nella musica da camera: nel *trio*, nel *quartetto* e nella *sinfonia*.

Fiaccato come era lo spirito italiano, allora appena uscente dall'abbrutimento spagnuolo, gli ideali della grand'arte erano tramontati, come avvenne innanzi al 59, allorchè più infieriva la crudeltà dello straniero nella maggior parte d'Italia. Sammartini non poteva di punto in bianco romperla colla moda del suo tempo, e in teatro scriveva arie di virtuosismo vocale e in chiesa motetti melati, altrettanto lusingatori dell'orecchio quanto vuoti per lo spirito.

I concerti all'aperto del Castello Reale furono instituiti dal generale Pallavicini — governatore di Milano, — il quale invitò il Sammartini ad arricchirne il repertorio. In quel momento il nome del maestro era in auge e la sua musica veniva ricercata, non solo in Italia, ma anche in Austria e nella lontana Inghilterra. Burney ne fa testimonianza nel giornale dei suoi viaggi.

Un fatto d'alto momento, riguardante il Sammartini, è la influenza ch'egli ebbe su Giuseppe Haydn. Ma come l'Haydn potè aver conoscenza della musica del maestro milanese?

Questa fu portata pel primo a Vienna dal conte Harrach — predecessore del Pallavicini come governatore di Milano, — signore di Rohrau, il piccolo villaggio dove nacque l'autore della *Creazione* e delle *Stagioni*. — E qui, come per incidenza, vogliamo ricordare che la madre di Haydn fu cuoca dell'Harrach, presso il quale aveva imparato a cantare, e che il buon carradore suo marito soleva accompagnarle coll'arpa, nella serenità

della vita domestica, i *lieder* favoriti del tempo. Non è improbabile che a Rohrau si eseguisse la musica del Sammartini. Ad ogni modo, Haydn, sin dalla età di otto anni, era stato condotto a Vienna dal Reuter, e le partiture del Sammartini figuravano nei concerti del conte Palfi e del principe Esterhazy. Haydn fu ammesso al servizio di quest'ultimo nel 1759, quando cioè contava ventisette anni, età in cui sono ancora assai vive le impressioni dell'arte; perciò l'udire la musica del Sammartini può benissimo avergli schiuso nuovi orizzonti. Si aggiunga che Haydn si era anteriormente famigliarizzato con l'arte nostra ricevendo lezioni di italiano dal poeta Metastasio, di bel canto e di stile vocale, e forse anche strumentale, dal Porpora (1), dal quale imparò pure l'arte dell'accompagnamento, che implica virtualmente e praticamente la scienza dell'armonia e del contrappunto.

Quanto fossero ricercate e tenute in pregio le composizioni del Sammartini, lo dica il fatto che nel solo archivio del conte Palfi se ne conservava ancora al tempo dell'autore delle *Haydine* — il Carpani — oltre un migliaio.

Fatte queste premesse, non maraviglierà più se il Mysliweczek (2), in udire a Milano della musica del Sammartini, ebbe ad esclamare: " *Ho trovato il padre dello stile di Haydn* „. Questo particolare lo asseriamo sull'autorità del Fétis, il quale, sebbene tanto calunniato dai musicologi in sessantaquattresimo, non cessa però d'essere il vivificatore erudito e laborioso della letteratura musicale in Europa. Lo stesso Fétis racconta di

(1) Porpora ha sei *Sinfonie da camera* per due violini, violoncello e *continuo*, non senza pregio, suonate, in numero di dodici, per violino e basso, e sei fughe per pianoforte: dunque la musica strumentale non gli era estranea e l'occasione non poteva mancargli di farsi precettore di Haydn anche in questo ramo dell'arte.

(2) Giuseppe Mysliweczek era detto fra noi il *Boemo*, perchè nato nelle vicinanze di Praga (1737). Pubblicò, nel 1760, sei sinfonie, coi nomi dei primi sei mesi dell'anno. Nel 1760 fu a studiare a Venezia la composizione teatrale col Pescetti: da allora in poi divenne operista italiano, e in Italia ebbe i suoi maggiori successi. Morì a Roma, nel 1787.

aver avuto sott'occhio, in Venezia, una messa del Sammartini, sul frontispizio della quale leggevasi che quella era la duemillesima-ottocentesima opera del maestro!

Se oggi c'è chi dalla povertà balza alla opulenza con poche *battute,* in allora tanta operosità fruttava la miseria, e nella miseria morì il Sammartini, come Mozart, come il Piccinni, e niuno ebbe il generoso pensiero d'incidere il nome del fecondo e geniale compositore sulla sua pietra tumulare. E la stessa sorte toccò alle ossa di G. S. Bach! Magnanimità del destino!!!...

La data della morte del Sammartini è ignorata del pari di quella della nascita: solo è positivo — come abbiamo veduto — che nel 1724 egli era già maestro di cappella, e che nel 1771 viveva ancora. Certamente egli appartiene al novero ragguardevolissimo dei musicisti longevi, e la sua attività artistica comprende non meno di un mezzo secolo (1720—1770). Sammartini ebbe un fratello oboista, celebre nella capitale inglese, detto il *Sammartini di Londra,* per non confonderlo col compositore, denominato il *Sammartini di Milano.*
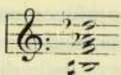
L'estenderci in dati biografici è estraneo al nostro programma, ma nel caso del Sammartini abbiamo dovuto fare una eccezione, perchè la sua vita non venne ancora narrata, e i pochi cenni che si conoscono su questo artista sono assolutamente insufficienti per rilevare l'azione estetica del suo ingegno sullo sviluppo delle forme musicali; ciò dichiarato, possiamo procedere a studiare l'opera del Sammartini.

Esporremo gli elementi positivi dedotti dall'analisi delle composizioni del maestro: il nostro studio sarà rigorosamente oggettivo.

In Sammartini l'elemento tonale è quello dell'èra nuova della musica in Europa: nessuna traccia di modi greco-latini: è la tonalità formatasi sotto l'influenza psicologica della musica drammatica e della musica strumentale: è la tonalità sempre più radicatasi dai tempi di Vitali a quelli di Corelli, tempi in cui i compositori miravano a costituire *una sola musica.* E dell'èra nuova è pure in Sammartini l'elemento ritmico, così per le di-

verse specie di *misure*, come per la forma simmetrica delle frasi e dei periodi della melodia. Il più rigoroso rapporto d'uguaglianza (il rapponto *ison*) governa i lavori del maestro.

Nei lavori del Sammartini il linguaggio melodico è quello formatosi nella seconda metà del secolo XVII e sui primordi del successivo per opera dei creatori dello stile strumentale: stile nuovo per la sveltezza e scorrevolezza dei disegni ritmici, tersi e vivaci, per il sapore dell'armonia, arricchita degli accordi *sensibili* anche i più amplificati (accordi di *nona maggiore* e di *nona minore*, di *settima diminuita*, di *settima sensibile*, accordi alterati, come quello di 3ª, 5ª e 7ª tutte e tre diminuite



(DURANTE),

per il rilievo pieno e caratteristico dei motivi e il variarsi delle figurazioni nello svolgimento della melodia, mai schiava, ma sempre signora della composizione intera.

La musica vocale del tempo, lenta e a larghe frasi — alla sarabanda — raramente si insinua nei lavori del Sammartini, che, come gli rimproverava il Burney, lascia piuttosto la briglia troppo sciolta al suo Pegaso: lo stile del maestro è perciò il più appropriato alla musica strumentale.

Il vecchio organista milanese non rinuncia allo stile d'imitazione, ma l'imitazione per lui è *mezzo* e non *iscopo* estetico, ciò che invece non si potrebbe affermare per altri compositori di musica strumentale della prima metà del secolo XVIII. Non problemi musicali, nascosti sotto le forme delle fughe e dei canoni, ma ciò che rende interessante la musica del Sammartini è l'evolversi spontaneo e naturale dell'idea melodica, nella quale si acchiude la vita del sentimento, per quanto nei suoi lavori non siano da cercarsi i conflitti psicologici della musica di Beethoven, nè la sublime contemplatività Bachiana.

Lo stile di Sammartini, più che concertante e nella maniera di Durante, è lirico: sovrano della sua orchestra è il violino. Non indarno Torelli e Corelli scrissero i loro concerti.

Del Sammartini potemmo esaminare — compenso di lunghe ricerche — dei trii, quartetti e parecchie sinfonie, alcune delle quali esistenti nella biblioteca nazionale di Parigi, e, dopo di aver studiati quei lavori in sè stessi, volemmo studiarli in rapporto a quelli di Haydn, per vedere qual valore si debba attribuire alla famosa proposizione del Mysliweczek, da noi dianzi riferita.

Se le affinità fra Sammartini e Haydn si vogliono trovare nella festevolezza delle idee musicali, nella loro estensione, nei processi ritmici, così estrosi, nell'alito ispiratore delle idee, nella forbitezza della disposizione delle parti, nella colorita concatenazione degli accordi, varia, ingegnosa, nell'ampio sviluppo dei *Tempi*, nella importanza degli episodi, nel gusto dei particolari, nel complesso dell'incessante movimento strumentale, in tal caso i punti di contatto fra l'uno e l'altro sono non solo pochi, ma appena avvertibili: lievissimo, fragile è il filo che unisce il maestro italiano al tedesco; — ma se le affinità si vogliono trovare nella condotta generale del *Tempo*, nelle basi tonali capitali su cui questo si muove, — alle quali corrispondono le idee madri del *Tempo* stesso, — se si vogliono trovare nel lirismo della melodia sovraneggiante la composizione, nelle figurazioni di taluni motivi, nella serena chiarezza del tutto, nella logica della condotta dei *Tempi*, in certi artifici di proposte e risposte di motivi, a noi sembra che fra i due un'analogia esista senza alcun dubbio. Certo però che in Haydn abbiamo una arte più doviziosa, un'arte che è la stessa perfezione; ma fra la giovinezza dell'un compositore e quella dell'altro — una giovinezza in entrambi feconda di geniali lavori — scorre lo spazio di un mezzo secolo!...

Come abbiamo toccato di volo, Sammartini rappresenta nella musica lo spirito sopratutto lombardo del tempo in cui al torbido e fosco governo inquisitorio spa-

gnuolo succedeva l'austriaco. Chi può crederlo? Eppure è vero, è storico, che quando a Milano e a Napoli fu cambiato il giogo, quello degli imperiali parve meno opprimente di quello dei Gesuiti, e i popoli credettero di poter respirare più liberamente.

Così le danze pompose spagnolesche e la loro grave, anzi pesante musica (nello stile omofono) vennero in uggia e si fece buon viso all'agile *Dreher* (*Rundtanz* = danza circolare viennese), sotto forma di *triple* vivaci, che invasero anche il campo della musica strumentale accademica.
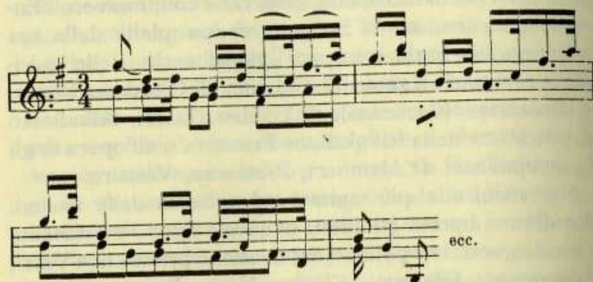
L'uscire dai terrori della superstizione teocratica era già un bel passo nella via della libertà del pensiero e dell'acquisto della umana dignità, supinamente imbestialita sotto la vergognosa dominazione spagnuola: ma nuovi fatti, non meno salutari per la civiltà di quelli della Riforma in Germania, dovevano commuovere l'Europa latina (esclusa la Spagna, troppo piena della sua incorreggibile boria, e troppo ligia al verbo delle sacristie) e restituirle il genio di Calvino, di Giordano Bruno, di Descartes (Cartesius), di Galileo Galilei. Alludiamo ai prodromi della Rivoluzione Francese e all'opera degli Enciclopedisti: D'Alembert, Rousseau, Voltaire.

Noi vicini alla più agitata ed agitante delle nazioni risentimmo i primi gli effetti di questo nuovo movimento filosofico, sociale e politico, ed avemmo prima i due Verri, Romagnosi, Filangeri, Cirillo, Mario Pagano, poscia l'albero della scienza produsse i frutti dell'arte: al falso dei Frugoniani successe l'arte schietta e sincera del Metastasio e di Goldoni, la lirica civile del Parini, la tragedia dell'Alfieri. Nei primi due, l'uno cantore delle epoche eroiche e l'altro traduttore delle scene della vita del suo tempo, si continua la tradizione italica dell'idealismo Dantesco e del realismo del Boccaccio. Analogamente dicasi delle poesie veriste del Parini e dell'ideale storico dell'Astigiano.
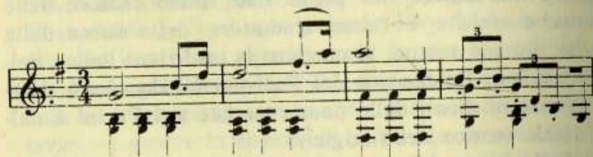
Colle nuove idee, ci venne di Francia anche il *Minuetto*, larva gentile sotto cui celavasi lo spirito irrefrenabile della Rivoluzione.

Le idee musicali del compositore posto fra i due poli della vita austriaca e francese — fra gli echi rumorosi della *guerre des bouffons* e fra le melliflue pastorellerie di Schoenbrunn — vivono una nuova vita: nella forma non sono complete, il *basso* dell'armonia non ha ancora acquistato i diritti delle parti concertanti: si attende ancora l'avvento del terzo Stato, ma il buon borghese sarà per opera di Haydn che verrà elevato alla possanza dell'uomo politico e del prete! Per vero, prima di Haydn, Durante, nel suo stile concertante e nei suoi concerti, aveva già risvegliato il *basso,* sull'esempio degli antichi maestri della polifonia vocale.

Nei suoi Trii, il Sammartini ha idee melodiche dalle linee ben ondulate, a disegni fantasiosi: ad esempio nel primo *Tempo* del Trio in *Sol maggiore* balza il ritmo della polacca:
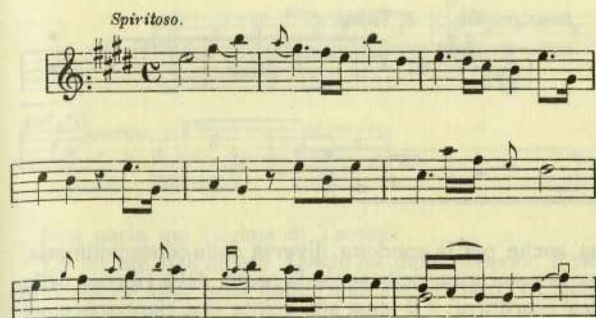



Invece placido e lusinghevole è il tema del minuetto dello stesso *Trio:* la frase si stende voluttuosa sotto l'arco ispirato del violino:



Qui la sovranità della idea melodica è tutta a danno delle altre parti: siamo lontani dalla repubblica della

polifonia, nella quale uguali sono i diritti delle singole parti o strumenti del concerto.
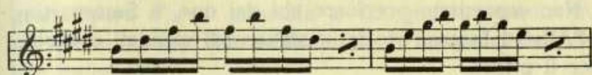
Quando in Sammartini leggiamo frasi nel genere di questa:
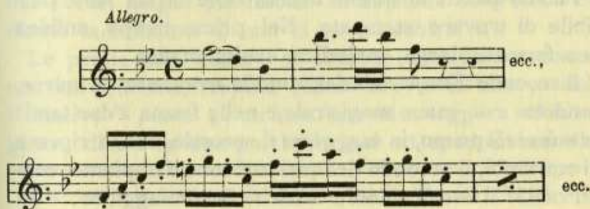



o della seguente:




che sono le due idee madri del secondo trio in *Mi magg-giore,* o si incontrano passi arpeggiati come il seguente:

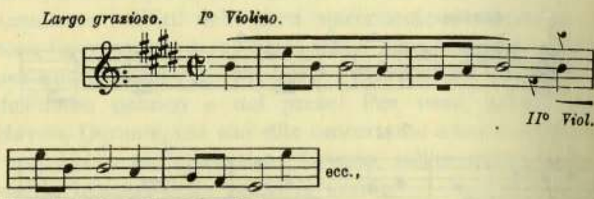


e simili, ricorrono al pensiero diversi tratti Haydeniani:



che sono le due idee madri del quartetto in *Si b*, Op. 74 di Haydn.

Di questo Trio del Sammartini ci piace assai la prima parte, non solo per l'eleganza del motivo




ma anche per la condotta diversa dalla consuetudinaria, per la mancanza, nella seconda parte, della ripresa della idea esorditiva: è il tema alla quinta che riapparisce nel tono d'impianto del pezzo. È la forma bipartita, ma a due temi. Il periodo d'elaborazione è abbastanza sviluppato e modulato, il che ci avvia alla grand'arte di Haydn.

Il terzo Tempo, *Allegro grazioso,* è un tema con variazioni, alcune concertanti, dialogizzate fra i due violini: il basso, quando non ha pure note d'accompagnamento armonico, o non accenna al tema, è nella forma che dal veneziano Domenico Alberti prese il nome di *basso albertino:* è un *arpeggio.*

Non sapremmo precisare chi dei due, il Sammartini o l'Alberti, facesse uso di questi accordi spezzati, o sciolti, per il primo.

Al trio ora esaminato troviamo inferiore il quartetto sinfonico dello stesso Sammartini, edito testè in Milano: è l'unico pezzo di questo maestro che ci sia stato possibile di trovare stampato. Nel primo tempo, un'idea ben formata, larga, melodica, svolta manca.

Il secondo *Tempo: Andante molto espressivo,* è, invece, condotto con mano magistrale e nella forma a due temi: in *minore* il primo, in *maggiore* il secondo, con la ripresa di entrambi, il secondo dei quali nel tono d'impianto, conservando il *modo* minore anzichè farlo maggiore: è un

*andante* elegiaco, e che spiega il perchè Rousseau citò il Sammartini con onore per questa sorta di *tempo* di quartetto, trio o sinfonia.
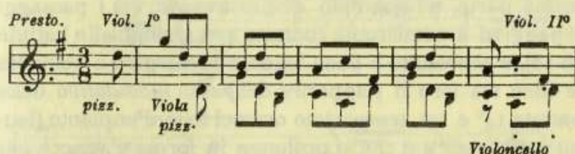






Non parla qui l'anima di Tartini?

Lo spunto dell'ultimo *Tempo* ha dello *scherzo*: il suo brio stacca assai bene dopo l'andante elegiaco : c'è qualcosa di caustico.




Già nello sfondo del quadro musicale dell'epoca di Sammartini, da lungi, come ombre appena visibili, appariscono figure di Beethoven e di Mendelssohn. La grand'opera d'arte comincia a disegnarsi, certamente sin qui non sono che schizzi, ma il tempo ci darà le tele immortali!

E schizzi di sinfonie sono quelle di Sammartini, per violino primo e violino secondo, viola, basso, basso e due corni: magro patrimonio strumentale davvero. Vediamo la struttura di uno di questi schizzi (1).

Le prime due misure si possono considerare come una introduzione, risoluta quanto breve, all'attacco del I° motivo " *piano* ": un'idea melodica leggera ed elegante, divisa in due parti: protasi ed apodosi ben di-

(1) Veggasi la musica nella Tavola *10 in fine del volume.

stinte fra loro per la diversità delle figurazioni: l'apodosi si porta alla quinta del tono, e questa è poi convalidata mercè il *passo modulativo* alle misure 12, 13, 14, 15 ecc.; vi ha pure — misura 19ª — la dominante di *Si maggiore*, a togliere la monotonia e a produrre una impressione inattesa: poi segue il II° motivo (misura 20ª), colla sua cadenza in *Mi maggiore*.
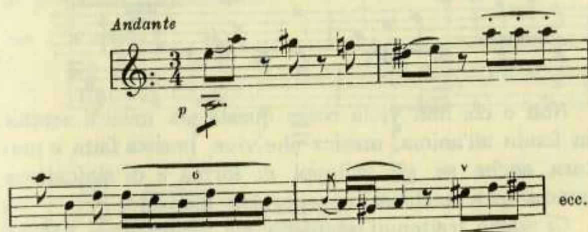
Così abbiamo, sin qui, la intera esposizione ideologica del primo tempo a due distinte idee melodiche: l'una alla tonica, l'altra alla quinta; — il brano di congiunzione tra i due motivi principali è una sorta di episodio, o *divagazione*, nella tonalità di *Mi*. In questa si spiega la IIª idea, chiusa con una cadenza *plagale*. Un episodio viene a svolgersi con un'idea melodica non per anco udita: con questa s'apre la IIª parte del *Tempo*. — Brano di elaborazione. — A dare unità al lavoro, tornano acconci alcuni disegni (figurazioni) ritmici della prima parte, ad esempio quello a *trillo*, ed i passaggi arpeggiati a semicrome (battute 41-44, simili alle battute 16-18), e sopratutto è buon legame ideologico e cementa le idee tra loro il riapparire del *passo modulativo* delle battute 14ª e 15ª, trasportato ora nel tono d'impianto (battute 45ª e 46ª), e che si prolunga in forma d'attacco per la ripresa della 1ª idea (preceduta dalle due misure di introduzione). Le misure 57 e 58 condensano le quattro ai numeri 16, 17, 18 e 19; come queste preparavano la tonalità della quinta, così quelle due battute (57 e 58) preparano il ritorno del tono d'impianto del pezzo, con la IIª idea trasportata dalla quinta alla prima; anche la cadenza alla Vª (misura 25 e 26) è qui trasportata alla tonica; così dicasi del passo alle battute 23 e 24, che costituisce le battute antipenultima ed ultima del *Tempo*. Queste riproduzioni di motivi dalla quinta alla prima danno al terzo brano del *Tempo* la denominazione di *brano di trasposizione*.

Questa analisi vale a provare due cose: la logica condotta del *Tempo* Sammartiniano, e come le sue distinzioni, o parti principali, corrispondano a quelle di tutti i componimenti classsici.
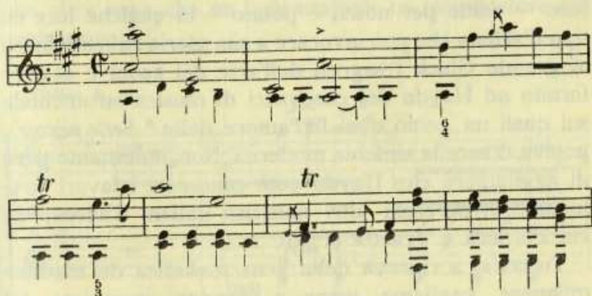
Le idee melodiche hanno, per vero, in questo *Tempo* più dell'ornamentale che dell'espressivo e del *cantabile,* come magro è ancora il lavoro sinfonico, mentre la polifonia — a dirla con Tibullo — brilla per la sua assenza, ma la condotta che si disse poi classica è evidente; e il componimento è mosso, animato e di genere esclusivamente strumentale.
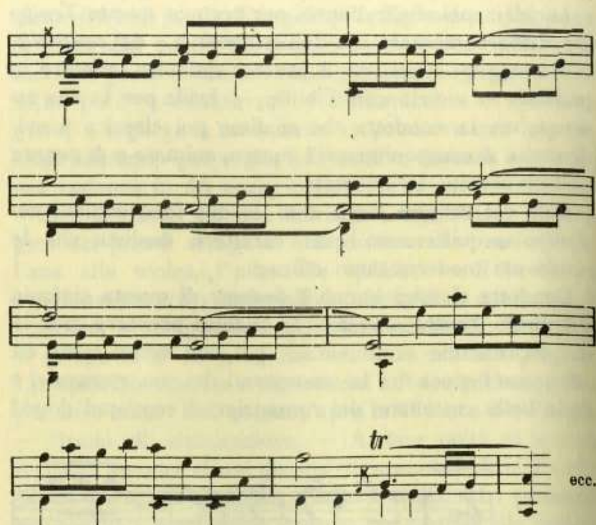
Solo col volgere degli anni le due idee capitali del *Tempo* acquisteranno quel carattere dualista che le rende nei moderni tanto efficaci.

Condotta classica hanno l'*Andante* di questa sinfonia e l'ultimo *Tempo (Presto).* L'*Andante* precorre, per la sua espressione sentimentale, pel suo senso triste ed affannoso l'epoca dei lai innamorati dei neo romantici e delle belle castellane dei romanzieri di cent'anni dopo!




Il *Presto* ha, oseremmo dire, un impeto Beethoveniano. Dopo la parte di elaborazione — che non è angusta ma spaziosa — erompe il motivo iniziale:
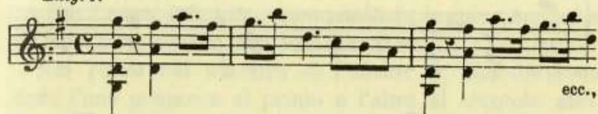





Non è chi non veda come questa sia musica sentita in fondo all'anima, musica che vive, musica fatta e matura, anche se gli sviluppi di forma e di sinfonismo sono ancora racchiusi in proporzioni modeste.
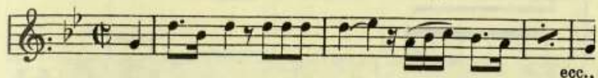
Ci siamo trattenuti alquanto sul Sammartini perchè non adequatamente conosciuto dagli storici e molto meno ancora dagli estetici della musica, perchè se ne parlò sempre troppo poco e senza averne letti i lavori: era dovere finalmente di fare un passo avanti e di mettere — come per noi si è potuto — in qualche luce un tipo d'artista che può invocare a sua gloria l'aver schiuso al grande Gluck i segreti dell'arte dei suoni e di aver fornito ad Haydn dei canovacci di musica strumentale sui quali un genio qual fu l'autore delle "*Sette parole*" poteva creare la sinfonia moderna. Non omettiamo però di aggiungere che Haydn potè conoscere i lavori strumentali di parecchi altri musicisti italiani d'allora, tra cui Porpora e Traetta (1759).

Tuttavia, a riprova della vena melodica del maestro milanese, vogliamo, come a prendere commiato dal

Sammartini, qui ricordare la sua vivace sinfonia in *Sol maggiore,* nella quale il pensiero melodico è parlante con quel suo primo *tema*
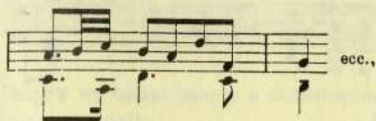



così risoluto e, quasi diremmo, moderno, con il triste
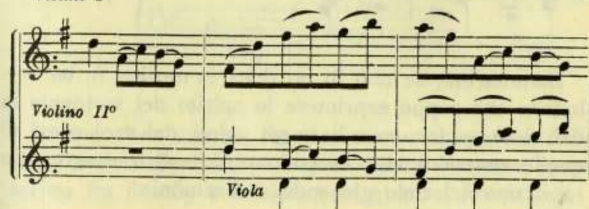



*Andante* e sopratutto con quella tripla (ultimo *Tempo*) di eleganza Haydeniana:

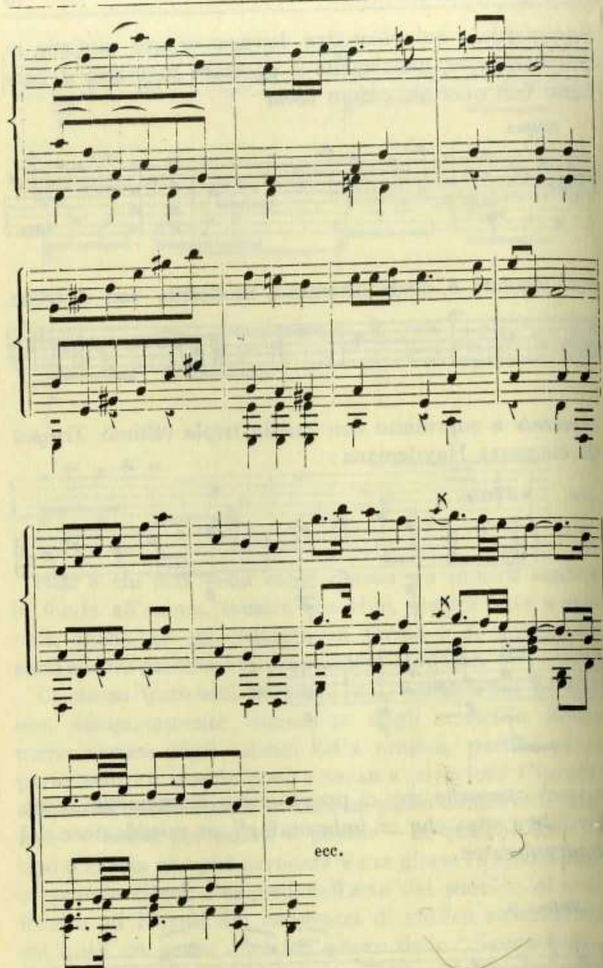






e quel *canonetto* che ci prova come Sammartini fosse ben altra cosa che un imbrattafogli, un mistificatore del contrappunto:
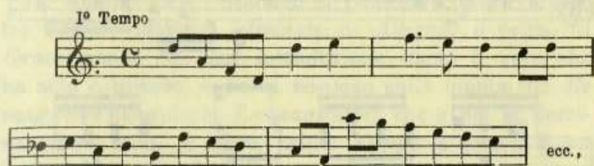





Sammartini, se non fu un dotto in musica, fu un melodista che seppe esprimere lo spirito del momento in cui visse e far sussultare gli animi dei suoi coevi di quelle emozioni che accendono il nostro essere e lo rapiscono nel cielo giocondo dell'armonia.
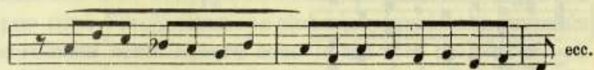
Accanto alla sinfonia, nelle sue varie specie primitive, si svolse tra noi pure la *ouverture* d'opera, laiquale, a dire il vero, è difficile definire in ciò che differiva da quella. Il Legrenzi di fatti le chiamava sinfonie. Esordivano con un *Largo* (₵), più o meno *imitato*, seguiva un *Lento* ($\frac{3}{4}$) ed anche questo con imitazioni.

Nel *Totila* del maestro di Clusone le sinfonie sono due: l'una preposta al primo e l'altra al secondo atto. Quella ha i *Tempi* dianzi detti, — questa attacca con un *Allegro moderato, ma energico:*
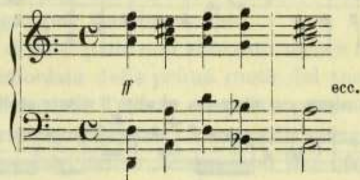



otto misure con ritornello.

Questo Iº *Tempo* ha una seconda parte:
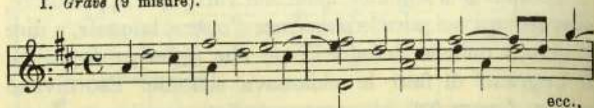



sopra un basso mosso a semiminime, in tutto 16 misure, con ritornello.

Termina un *Largo* brevissimo, 6 misure:



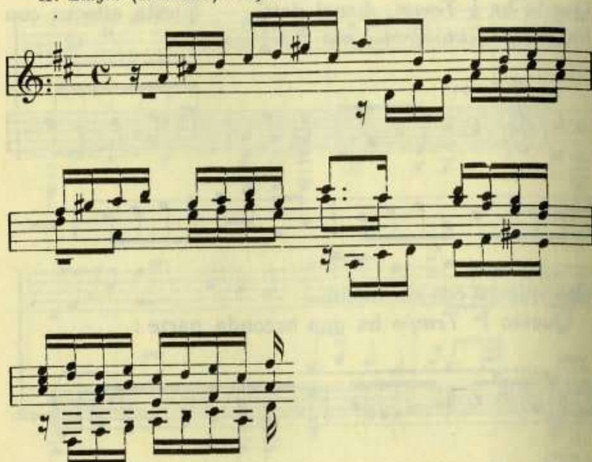

In ben altro campo estetico siamo trasportati dalle sinfonie dello Scarlatti (A): quella della *Rosaura*, opera scritta fra il 1689 e il 1692, è in quattro *Tempi:*

I. *Grave* (9 misure).
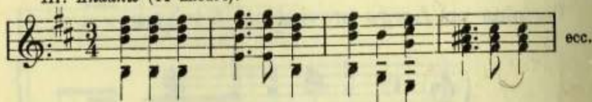



modulando alla quinta.

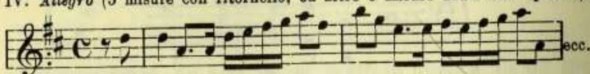
II. *Allegro* (12 misure). *Fuga.*



III. *Andante* (14 misure).




IV. *Allegro* (5 misure con ritornello, ed altre 8 misure anch'esse ripetute).




È un'idea melodica che si sviluppa di seguito a incisi autonomi, ma concatenati da un unico sentimento e, materialmente, dal ritorno frequente della figura di quartina di semicrome. Mancano in quest'ultimo tempo

lo svolgimento sinfonico e la elaborazione tematica, ma vi ha un'idea generale predominante, e il componimento risente della forza di creazione dell'autore.

Poichè gli italiani scrivevano sinfonie di una costruzione tecnica così solida e di tanta ricchezza inventiva, qual bisogno avevano di *appropriarsi* — com'è fama, — per le loro opere, delle *ouvertures* di Lulli? Rousseau nell'asserire che dovunque si preponevano alle opere le *ouvertures* del maestro della Corte di Luigi XIV, crediamo si apponga non troppo esattamente.

Le sinfonie dello Scarlatti si possono considerare in tre *Tempi: Allegro, Andante* e *Allegro:* il primo (il *Grave*) non è che una introduzione, tanto è vero che ha sole 9 misuse e resta sospeso sulla quinta (da *Re maggiore* modula in *La maggiore*), che è poi la dominante del tono. Il vero primo *Tempo* è così la *fuga* (*Allegro*), il secondo l'*Andante* e il terzo l'*Allegro.* Sono i tre *Tempi* del *Concerto Grosso* di Torelli, di Geminiani, del Corelli, del Valentini e come più tardi della *Sinfonia* del Sammartini. Ciò che è deficiente nello Scarlatti è lo sviluppo tematico nei pezzi non fugati, nè può dirsi l'orchestrazione sinfonica; ma la sua armonia è robusta come severe sono le sue idee melodiche: gli *adagi,* trattati in armonia omofona, sono pieni di nobile dignità: i suoi *Allegri* (come *Finali*) hanno un carattere di festa, quasi di marcia antica, e il tutto spira un'aura aristocratica che non farebbe credere trattarsi di lavori dello stesso poeta delle soavi *siciliane* vocali e degli animati *allegri* per clavimcembalo.

Un vigore di stile quale non abbiamo ancora riscontrato in nessun sinfonista della prima metà del secolo XVIII assegna ai lavori di Traetta un posto particolare nelle fasi della musica strumentale: è un precursore, il Traetta, dei grandi maestri dell'orchestra, non più quartettistica o del *Concerto grosso,* ma sinfonica; ogni sorta di strumenti può avere parte protagonistica od antagonistica, e gli *effetti* strumentali cominciano ad essere considerati in sè stessi, oltrechè in relazioni all'idea melodica, perciò con *trasposizioni* di timbri e di coloriti in diverse

regioni sonore: le idee musicali hanno colore e senso drammatico, e a suggello di questa particolarità l'idea musicale non è più una tarsia ornamentale, decorativa, ma è pensiero, azione, affetto.

L'*ouverture* della *Ifigenia in Tauride* di Traetta, composta nel 1759, su testo del Coltellini, per Vienna, ha i tre *Tempi* del *Concerto grosso,* e non fu indegna di apparire contemporaneamente alla prima sinfonia di Haydn. La forma di questa sinfonia, specie per il I° *Tempo* e il II°, è essenzialmente classica.

Quanto notevole per robustezza di idee e di strumentazione è l'*Allegro,* altrettanto dolce e sereno è l'*Andante.* Meno nobile l'ultimo *Tempo* ($\frac{6}{8}$): ha il merito di essere però brioso e succinto. Trattandosi di *ouvertures* premesse alle opere, lo sviluppo non poteva essere così ampio come nelle *sinfonie* da camera.

Anche gli elementi materiali sono aumentati nell'orchestra di Traetta: essa conta violini primi e secondi, viole, bassi, oboi, corni e fagotti (1759).

Nella sinfonia dell'*Armida* di questo stesso maestro (Vienna, 1760) havvi una particolarità, che d'altra parte avemmo ad incontrare nei nostri studi anche in Jommelli, quella cioè di far minore la quinta del tono pur essendo la tonica d'impianto del pezzo maggiore.

La prima parte e la seconda del *Tempo* si corrispondono ideologicamente (come successione dei motivi) in senso opposto: le idee melodiche che nella prima parte sono nella tonica e nella quinta, nella seconda parte sono nella quinta e nella tonica. Conduce dalla prima alla quinta il passaggio detto appunto *modulativo,* dopo la ripresa della prima idea nel tono suo proprio, segue il brano episodico, modulato, vario e fatto apposta per istabilire definitivamente la tonalità primiera, nella quale viene novellamente esposta l'idea melodica (i motivi) già udita nella seconda parte; — la chiusa finale è quella stessa che dava termine alla prima parte.
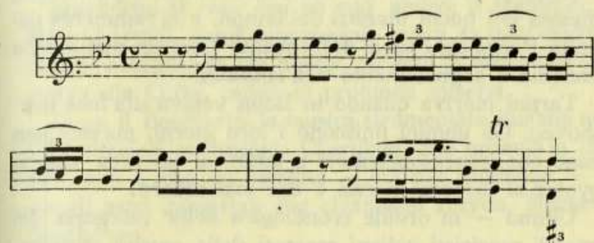
Se parecchie pagine dedicammo antecedentemente al Bassani, al Vitali, al Sammartini, a quei due grandi che furon Giuseppe Tartini e Luigi Boccherini ne dovremmo

dedicare un numero non minore; se non che sì l'Istriano che il Lucchese sono ben altrimenti conosciuti dall'universale che i promotori dello stile strumentale e insieme il vecchio organista milanese, e perciò il nostro compito si restringe ad una sintesi di queste due belle menti.

Il Tartini brilla nella storia dell'arte non solo come compositore, ma anche come teorico: la scoperta del *terzo suono,* a lui dovuta, fecondò il campo della scienza acustica e musicale: l'armonia si assise sopra nuove basi e positive; una sua lettera sull'arte di condurre l'archetto restò famosa, e conserva tuttora nelle scuole il suo valore: egli fu il Bach del violino.
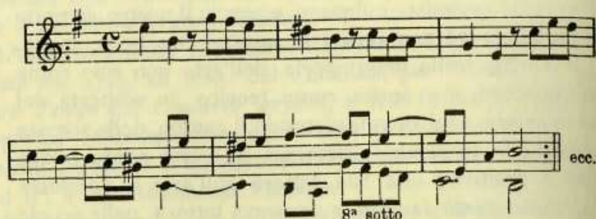
Le sue suonate — come stile — partono da Corelli: anch' egli nelle fughe unisce alla risposta il contrassoggetto usando i bicordi, facendo così del violino uno strumento polifonico. La forma è la unitematica bipartita, con ritornello — tonalmente sulle basi della Iª e Vª, per la prima parte, e della Vª e Iª, per la seconda parte. I suoi adagi sono saturi di sentimento, talvolta l'ultimo *Tempo* è un tema con variazioni.

L'*Affettuoso* della sonata decima è una elegia toccante pur oggi:



Tartini non abbandona lo stile fugato, onde la gravità scientifica della sua musica, ma egli ha poi dei *Tempi* in movimento *lento* che sfidano i fautori del *bello specifico* della musica — e cioè puramente fonico o, a meglio dire, un bello di forma puro e semplice — a non riconoscervi uno stato psicologico speciale e sopratutto un sentimento di dolore.

Non meno bello dell' esempio recato qui sopra è il *Largo* che dà principio alla sonata V[a] dell'opera I[a]:




Negli *adagi, andanti, affettuosi, larghi,* ecc., Tartini si ispira alla melodia vocale del suo tempo. Egli ne era così entusiasta che, volgendo il 1714, e facendo parte dell'orchestra in uno spettacolo d'opera, non fu pronto ad entrare col suo strumento, dopo un brano vocale senza accompagnamento. Il direttore d'orchestra indispettito, lo apostrofò dicendogli: *Che fate?* e il Tartini, parlando pure in nome dei compagni, gli rispose commosso: *Piangiamo!*

L'indole melodica dei canti del Tartini è quella della musica dei buoni maestri del tempo, e ci rammenta talvolta Pergolesi e assai di frequente Leo, un nume della melodia e segnatamente dell'*Andante*.

Tartini moriva quando in Bonn veniva alla luce Beethoven. Gli uomini finiscono i loro giorni, ma essi non sono che impersonificatori e latori di un' idea che si svolge al disopra di essi e che mai muore!

Ultimo — in ordine cronologico nella categoria dei grandi musicisti italiani creatori della musica strumentale è il menzionato Boccherini (1743-1805), educato all'arte, oltrechè in patria, in Roma, secondo i principî della scuola del Corelli e di quella del Tartini.

Da Luigi Boccherini il linguaggio melodico strumentale ebbe il bacio delle Grazie, e se Sammartini diè la gemma, lo strenuo violoncellista e compositore lucchese diè il fiore e il frutto.

Non è di lieve momento per la storia dell'arte il suo viaggio a Vienna e la pubblicazione, nel 1768, dell'opera I[a]: *Sei sinfonie, ossia quartetti, per due violini, alto e violoncello, dedicati ai veri dilettanti e conoscitori di musica,* non che dei trii per due violini e violoncello.

Parecchi di questi lavori il Boccherini li aveva composti però molto tempo prima, e cioè nel 1760, avanti il suo viaggio a Vienna (1761). Haydn precedè di tre anni colla pubblicazione dei suoi primi quartetti la data in cui Boccherini componeva i suoi. Non crediamo che lo sviluppo di ciascuno di questi due geni vada debitore di qualche favilla ispiratrice all'altro: Boccherini è un prodotto delle facoltà ed evidenti e latenti della musica italiana del suo tempo: nell'arte lo sviluppo delle forme è fatale: è la risultante degli elementi accumulati in tempi anteriori: l'arte è un organismo sempre vivente e sempre trasformabile sotto il governo di un principio superiore che si incarna negli artisti di genio.

Boccherini è inventore del quintetto: ne ha 113 con due violoncelli, 18 con istrumenti a fiato, 12 con pianoforte; scrisse poi 91 quartetti, 43 trii con pianoforte, 54 per istrumenti d'arco, 16 sestetti, 2 ottetti, sonate per violino, 20 sinfonie ecc., ecc.

Boccherini si recò con un suo amico, il Manfredi, a Madrid (1769), dove dapprincipio trovò da quei sovrani cortese accoglienza, ma poscia, perdute le cariche ch'egli aveva alla Corte, cadde in profonda miseria.

Dopo il Boccherini la musica strumentale italiana non subì ulteriori evoluzioni: Cherubini, che tuttavia la illustrò, non è che un satellite — sia pur luminoso — di quegli astri immortali che chiamansi Haydn, Mozart e Beethoven.

La missione d'Italia — formatosi per opera sua il linguaggio e stabilite le basi fondamentali della condotta tonale e ideologica della musica strumentale — era compiuta e in modo degno del suo genio: l'ideale incarnato nei suoni aveva così avuto una splendida glorificazione, e la musa dei Vitali, dei Bassani, dei Corelli, dei Sammartini veniva invitata a brillare nel campo

dell'opera, e cioè della realità in forma udibile e visibile a un tempo medesimo.

Dalla Rivoluzione Francese alle vittorie di Magenta e Solferino si può dire che la musica italiana fu una musica puramente d'azione, — il solo Bellini scrutò il mistero dell' anima scrivendo melodrammi essenzialmente sentimentali, — e solo ai giorni nostri un Bazzini, uno Sgambati ed un Martucci riaccesero le spente faville di un'arte che fra noi sembrava per sempre perduta.

## § XXX.

## LA MUSICA STRUMENTALE E SINFONICA FUORI D'ITALIA.

L'apostolato italiano. — I nostri ospiti illustri. — Primi compositori stranieri di musica strumentale. — Stile dei primi componimenti strumentali tedeschi. — Forma di danza. — Danze polifone tedesche. — La melo-armonia strumentale (nelle danze). — Stile congenere in Francia. — Riforma stilistica di Lulli, sue danze, sua musica d'azione. — Forma della *ouverture* Lulliana. — La sinfonia del Cesti. — La *ouverture* del Purcell. — Differenza tra lo stile delle sonate e quello delle *ouvertures* di questo compositore. — Analisi. — L'*ouverture* di Keiser. — L'*ouverture* in un *Tempo* (preceduto da una *introduzione*) di Rameau. — L'*ouverture descrittiva.* — L'*ouverture significativa* di Gluck. — L'*ouverture espressiva* di Mozart e Beethoven. — L'*ouverture* dei romantici. — L'*ouverture* del *Faust* di Schumann. — L'*ouverture* a *pot-pourri.* — Weber e Wagner. — Il *Vorspiel* Wagneriano. — La *Suite:* sua origine, pezzi che la costituiscono. — Il *concerto* di Haendel e di G. S. Bach. — *Feuermusik* e *Wassermusik.* — Le *Orchesterpartien* e i *Concerti Brandenburghesi* di G. S. Bach. — Causa per cui la sinfonia d'opera non prese in Italia lo sviluppo della sinfonia da concerto. — La *collegia musica.* — Primi sinfonisti tedeschi. — La sinfonia di F. E. Bach. — Forma e idealità. — Haydn. — La musica nelle Corti tedesche. — Come si formò il genio di Haydn; sua fecondità, la sua prima sinfonia. — Numero delle sinfonie di Haydn. — Classicità del suo stile. — Se scrivesse sopra *soggetti* prestabiliti. — Le sinfonie *Inglesi.* — Studî analitici. — Le sinfonie di Mozart. — Scambi artistici fra Mozart e Haydn. — Le sinfonie il *Canto del Cigno*, l'*Orrida* e *Giove* di Mozart e loro estetica.

Creato in Italia il linguaggio delle emozioni espresso dalla melodia strumentale, anche questo miracolo del genio, non altrimenti del canto vocale, si diffuse bentosto in tutta Europa per opera degli italiani, latori geniali alle nazioni sorelle dei beneficî delle arti della civiltà.

L'influenza italiana sullo sviluppo della musica pura, come in tempi anteriori sullo sviluppo dell'opera, non è da porsi in contestazione; così in Austria — dai tempi di Carlo VI e poi di Maria Teresa, — e in Francia — dai tempi di Caterina de Medici e indi di Luigi XIV, venendo giù giù sino all'epoca di G. Rossini, — Lotti (A.), Porpora, Boccherini, Salieri, Bononcini e Clementi erano onorati e imitati a Vienna, come del pari Cavalli, Lulli, Viotti ed anche qui Boccherini, lo erano a Parigi. In altre capitali avveniva lo stesso: a Dresda esercitàrono l'apostolato della musica strumentale il Farina (Carlo), il menzionato Lotti (A.), Campagnoli, Morlacchi; a Londra Geminiani, Lampugnani, Pugnani, Giardini (Felice), pure il Porpora, il Bononcini e Clementi; a Edimburgo il piemontese Somis, a Monaco il grande Corelli, a Malines, nel Belgio (nel secolo XVII), il Frescobaldi, a Copenaghen Sarti, a Stuttgardt Jommelli, Lolli, Nardini; in Amsterdam Tessarini; in Hannover i due Lotti (Matteo ed Antonio); in Amburgo Steffani (maestro a Haendel); alla Corte dell'Elettore del Palatinato Biagio Marini; a Pietroburgo Galuppi, Sarti, Madonis (autori di musica strumentale sopra motivi russi) e Manfredini, a Mosca il predetto Giardini; in Polonia, alla Corte di Sigismondo III, Luca Marenzio; a Lisbona Perez, a Madrid il Boccherini, — già più sopra ripetutamente menzionato, — che vi dimorò molti anni, e non abbiamo citati che i nomi più facili a raccogliersi e non calcolando i moderni e i contemporanei.

Quanti poi non sono i musicisti stranieri, che, come nelle belle arti Vinkelmann, nella poesia Goethe, nella filosofia Schopenauer, vennero o a studiare o a perfezionarsi o ad ispirarsi fra noi? Molti in questi nostri studi ne incontrammo, dal Lassus e dallo Schütz all'Hasse e al Nicolai, e molti altri ancora possono essere rammentati: dal Froberger al fecondo sinfonista Growetz ogni nome è un segnacolo, una pagina di onore per l'arte: Haendel, Gluck, Mozart, Meyerbeer, Glinka, Brahms e la coorte dei *Prix de Rome:* Berlioz, Gounod, Thomas, Halévy, Adam, Boieldieu, Hérold, Bizet, Saint-Saëns, Mas-

senet. Non vi ha poi un solo musicista di grido — od è eccezione — che non abbia visitato almeno una volta in sua vita, e per culto estetico, la terra sacra dell'arte: Liszt (vi fu a lungo), Rubinstein, Bulow, Goldmark, per non citare che a caso. Dei sommi non avemmo la visita di Haydn, di G. S. Bach, ma Wagner quando era allo zenit della gloria più volte si sentì trascinato verso il nostro cielo, ed esalò la grand'anima in quella Venezia dove l'opera cessò d'essere un passatempo dell'aristocrazia per diventare un instituto civile schiuso all'universale, come voleva Wagner.

Non tardarono i paesi lontani dal focolare della musica strumentale a coltivare pur essi l'arte nuova dei Frescobaldi, dei Corelli e dei Sammartini: fra tutti, e sin dal secolo XVI, vanno segnalati i paesi tedeschi, dove troviamo (ci si consenta la non breve litania di nomi): Kelz, Speer, Finger, Knoep e Reussner, autori di duetti, trii e quartetti; Nicolai e Scherer (Sebastiano) fecondi compositori di sonate; Druckenmüller, Ehrbach (1697): quest'ultimo autore di composizioni a due violini e basso; Sommer (Danze a canoni rovesci, cancrizzanti, enigmi con accompagnamento di violini e cornetti), Weichlein, cui sono dovuti pezzi di musica *da tavola* e di *Corte;* Michele Praetorius (*Terpsichore, Musica Æoniarum quinta,* 1612), Bückner (*Series von schoenen vilanellen tanzen, gagliarden und couranten, mit 4 Stimmen, vocaliter und instrumentaliter, zu gebrauchen*), Norimberga, 1614); Schmeltzer (*Sacro-Profanus concentus*, ecc., 1662), che ha, oltre altri lavori, sedici sonate per violino, viola, e due trombe); Glettle (*Musica generalis Latino Germanica,* 1674); Pezelius (*Danze*, ecc. per violino, cornetto, flauto, fagotto, tromba, con aggiunta, *ad libitum*, di oboi, cornetti, tromboni, 1684); Albert (*Sinfonie* per ritornelli nelle cantate: stile pesante); Buxtehude (*suonate*, precedenti l'entrata della voce nelle cantate); Harrer (*Sinfonie*, 1740); Graun (*Sinfonie*, 1740); Kobricht (*Sinfonie*, 1749: *Sonus chelyophilis resonus, seu symphonia sex, o violino duplici, viola, basso et organo concertantibus*); Agrell Giovanni, di Norimberga,

(1701-1769), che scrisse concerti e sinfonie; Foerster, Ditters, Aspelmayer, Filtz, Stamitz Gian Carlo (boemo), i due Benda, Wanhal, Scheibe Giovanni Adolfo, che ha 150 concerti per flauto, 30 per violino, 70 quartetti, sinfonie, ecc., ecc.; Filippo Emanuele Bach e finalmente Haydn, che li eclissò tutti. Al novero di questi promotori della musica di genere strumentale è da ascriversi pure quel Giovanni Fischer che chiuse una sua raccolta di pezzi (*Musikalishen Furstenlust*) con una sinfonia dal titolo *La battaglia d'Hochstett*, nella quale il primo oboe rappresentava (?) Marlbouroug e il secondo violino Tallard!!!
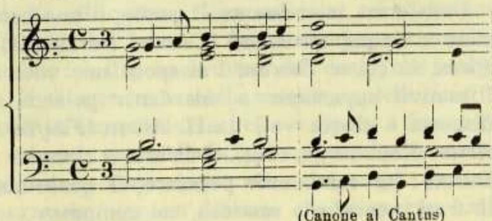
L'Inghilterra ebbe Alcock, Avison (che studiò in Italia), Babel, Felton, Festing (un allievo di Geminiani) Humphrey, Gibbons (*Fantasies*) e il grande Enrico Purcell. Quest'ultimo attinse dagli italiani, e specialmente dai lavori di Carissimi, il bello del comporre e il suo sapere musicale. Dettò *ouvertures* ed *act-tunes* (intermezzi fra un atto e l'altro), *Fantasy* o *Fancy;* dodici sonate a tre parti (1683) per due violini e *continuus.* Ebbe a modelli i lavori di Bassani e di G. B. Vitali. Nella prefazione alle sonate, Purcell dichiarasi — con sincerità piuttosto unica che rara nei maestri di musica — *imitatore degli italiani*, e attenendosi a questi egli intendeva reagire contro il gusto francese. Le sue *Lessonforte Harpsichord,* composizioni fine e concettose, vennero alla luce, per cura della moglie, dopo morto l'autore: portano perciò la data del 1696.
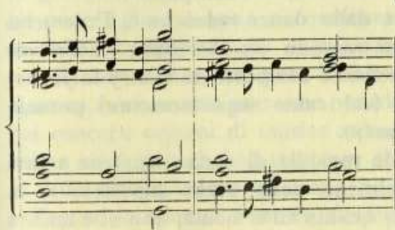
Fra molti altri nomi, la Francia novera il Dauvergne (cui sono dovuti due libri di sinfonie [1750]), Lulli, Rameau), Méhul, Pleyel (Ignazio). Il Pleyel divise con Haydn i favori del pubblico dei concerti di Londra. Nel Belgio richiamano particolare attenzione le figure di Gossec (Gossé) e di Grétry. Francesco Giuseppe Gossec (1734-1829) diè in luce la sua prima sinfonia nel 1752 [secondo alcuni, il Brenet ha la data del 1754. Il Biaggi, erudito musicologo dei nostri tempi, la dice *debolissima,* ma poi soggiunge: " Alcun tempo dopo però, conosciute le sinfonie di Haydn, il Gossec, ricco di bellis-

sime doti musicali e studiosissimo, ritemprò il suo stile in così bel modo e con tanta squisitezza di gusto, che i francesi lo proclamarono non pure un compositore insigne, ma, con l'Haydn, un creatore della sinfonia, titolo al quale, nè storicamente nè esteticamente parlando, egli non ha nessun diritto „.

Nelle altre nazioni nessun nome richiama l'attenzione dello storico e dell'esteta; e fra i musicisti tedeschi non abbiamo menzionato nè G. S. Bach, nè Haendel perchè sovrani di un loro rispettivo regno.

I più antichi pezzi strumentali dei paesi tedeschi appartengono alle danze polivoche in istile omofono, cioè a parecchie parti a ritmo unico, o, a dir meglio, a melodia armonizzata (melo-armonia). Cristoforo Demantius, nel suo *Conviviorum deliciae* (1608), ha di queste danze gravi, massicce, sul fare di quelle dell'Haussman (*Neue Paduanen und Galliarden*). Ma già con questi autori cominciavasi ad avvertire l'eccessiva pesantezza di siffatti lavori, e allora si tentò alleggerirli colla mobilità delle imitazioni, spingendo i processi artificiosi sino al *canone*. In una Gagliarda del Demantius il basso risponde, a *canone* all'ottava, alla parte superiore per tutte e tre le parti onde consta il pezzo.






Lo stile melo-armonico andò così acquistando movimento e vita, e, a poco a poco, divenne polifono, come vedesi in J. Staden (*Venus-Kräntzlein,* 1610), un abile contrappuntista. Appartengono allo stesso stile le padovane e gagliarde di Joh. Möller, di Melchiorre Franck (*Floresmus*) e del Praetorius (*Terpsichore,* 1612).

È una strana gaiezza però quella che spira da codeste danze: la diremmo quasi sinistra; sentesi che gli effetti della guerra dei Trent' anni non sono ancora cancellati. Vogliono essere letti il *Branle de la torche,* e la *Spagnoletta* per aver idea di questa musica triste nel suo ritmo pur scorrevole. Naturalmente, come vuole la forma di danza, le frasi si corrispondono simmetricamente di quattro in quattro misure, ma qualche volta anche di tre in tre; in quest'ultimo caso trattasi di canzoni a ballo, in cui il ritmo è determinato dai versi. La condotta armonica talvolta non esce di tono, nè cangia di modo nel succedersi delle parti o periodi melodici; altre volte un periodo che comincia in minore termina in maggiore, ma vi hanno pure esempi in cui dalla tonica si modula alla dominante al terminare della prima parte, per muovere poi, nella seconda, dalla dominante alla tonica.

Una forma interessante è quella di una canzone nuziale a cinque strumenti (*Discant* I e II, *Alt, Tenor* e *Bass*), in cui al *Discant* I si sposa una voce *assolista.* Il motivo appartiene a una danza polacca, autentica, disposta a cinque voci da H. Albert (*Fünfter Theil der Arien.* Konisberga, 1644). È un'aria a ritmo di tre in tre battute: ha sentimento popolare, il quale non misura le frasi, poetiche o musicali, col compasso.

Nè molto diverse dalle danze tedesche di Praetorius sono quelle francesi raccolte da Mersenne (*Harmonie universelle,* 1636), e alcune composte da Henry le Jeune: una melo-armonia (col canto superiormente) pesante come cappa di piombo.

È con Lulli che la melodia di danza comincia a farsi snella e leggiera, almeno nella parte superiore — la melodica, — poichè, quanto all'armonia, non si è ancora

rinunciato all'accompagnamento ad accordi per ciascuna nota della melodia stessa (o quasi).

Lulli sentiva però che questa non poteva nè doveva essere la forma della musica di danza, e, pagato il suo tributo alle forme viete, dominanti al suo tempo, ne animò il ritmo e indi liberò la melodia dal grave fardello degli accordi ad ogni nota del canto: un *Menuett*, un *Rondeau* ed una *Passacaille* dell'opera *Perseo* lo provano: sono componimenti lirici, anche oggi vivi e freschi: l'ultimo ha pure ampio sviluppo. Non è ancora il bello musicale che sorge vestito di tutto il suo fulgore, del bello però abbiamo il primo crepuscolo mattutino.
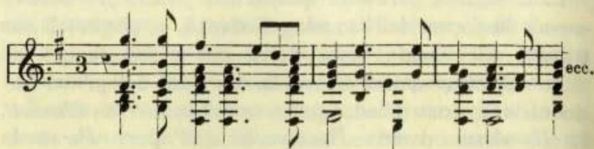
Non si dubita menomamente della grande estimazione artistica in cui è fama fosse tenuto il Lulli dai contemporanei quando si leggono pezzi del valore, ad esempio, della *Ciaccona* del *Roland*, e si è anche portati a compatire al maestro quando non si perita di esaltare il proprio " genio „ e di vantare il fascino dei propri canti:

" *Si j'en crois Apollon les miens ont quelques charmes* „, così il Lulli negli alessandrini dedicati a Luigi XIV come prefazione all'*Orlando* (*Roland*).
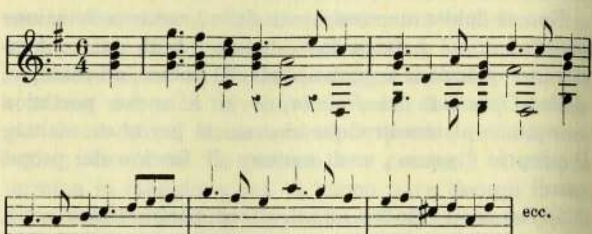
La melodia di questa *Ciaccona* lotta trionfalmente con la tirannia del basso e dell' accompagnamento in istile omofono: è il primo violino che canta, che svolge i motivi; vi si ammira la bella simmetria delle frasi e dei periodi, la scorrevolezza della melodia e la sua fisonomia spiccata, una melodia che *esprime tanto,* e non già insignificante, come molte altre del tempo. Qui c'è la giovinezza, la vita, un' efficacia che trasporta. Lulli ha pure il *fiato lungo;* a convincersene basta vedere lo sviluppo straordinario di questo pezzo. Eseguito in movimento vivace, ha tutto il carattere dello *Scherzo* classico, e come tale potrebbe prendere onorevole posto nei concerti odierni di musica strumentale: vi si troverebbe assai più che un interesse storico: è un pezzo di indiscutibile valore estetico.

Eccone lo spunto: l' intera *Ciaccona* comprende ben
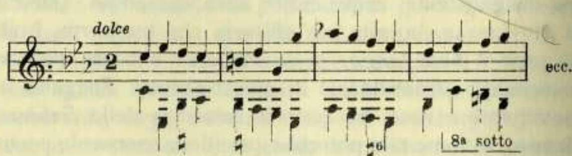
sedici pagine della edizione in folio del Ballard di Parigi (1685)




Questa *Ciaccona* fa parte della musica che accompagna la pantomima del popolo di Catay, che rende omaggio a Medoro
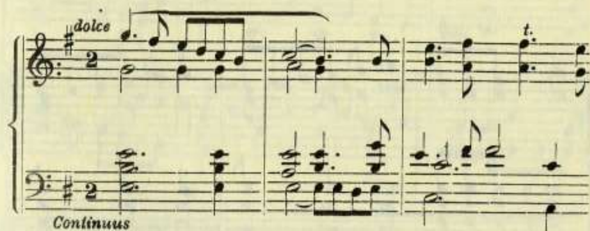



Nelle opere di Lulli, spesso la musica strumentale partecipa all'azione coi suoi coloriti e caratteri espressivi: il maestro fiorentino precorre i tempi allorchè crea preludi che si propongono di rivelare l'intimo sentimento di ún personaggio, come dove, nell'*Orlando*, il protagonista va in cerca di Angelica:
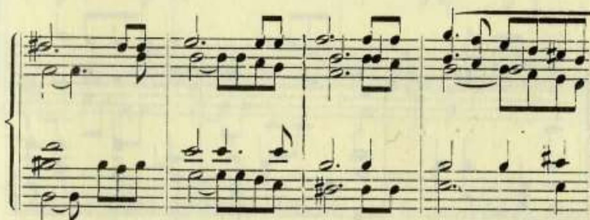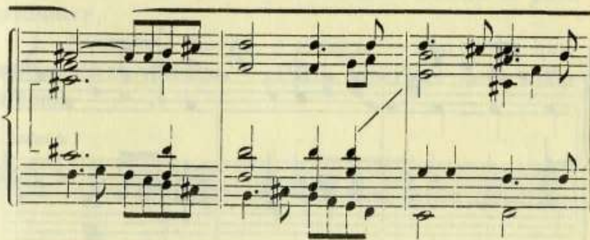



Questa melodia, piena di tristezza, si prolunga assai e senza alcuna varietà di figure, perchè invariato è lo stato d'animo del personaggio.
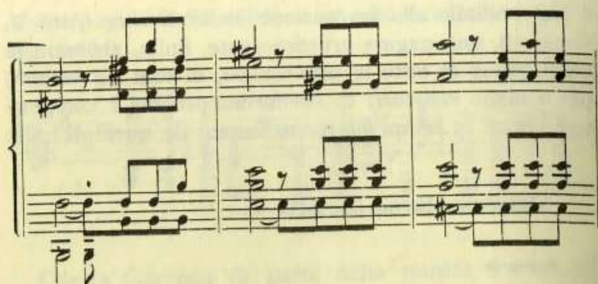
Nel preludio alla invocazione delle Ombre (Atto V, scena 3ª), una pagina artisticamente finita, abbiamo la antesignana di tutte le *meditazioni,* di tutti gli *andanti,* più o meno *religiosi,* di cui furono prolifici i compositori venuti in tempi già molto lontani da quelli di Lulli.
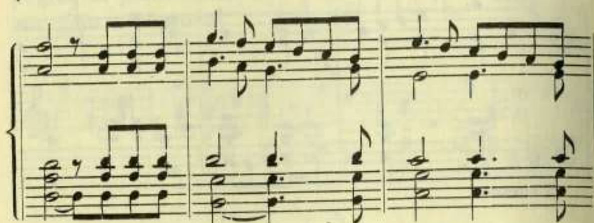
ORLANDO, *Scena* III, Atto V.
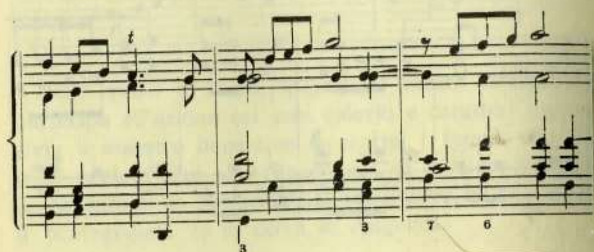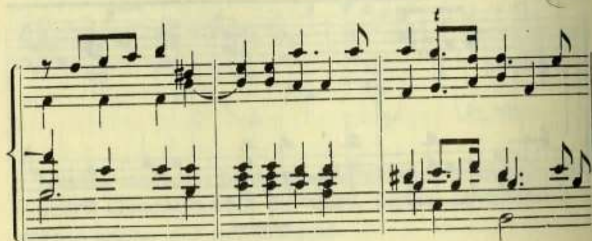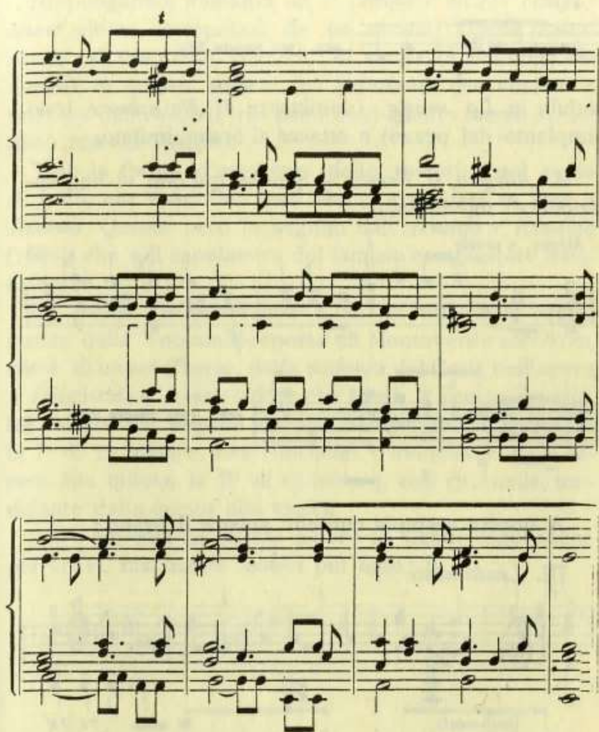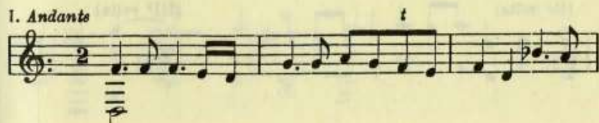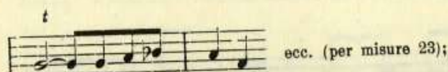


















Lulli acquistò speciale celebrità per le *ouvertures,* che egli preponeva alle sue opere ed ai suoi *ballets.* Come tipo, può vedersi quella dell'*Orlando.* Eccone le parti costitutive.
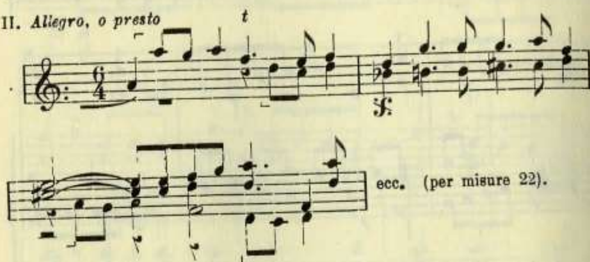
I. *Andante,* o *Largo,* o *Adagio* — non vi ha indicazione di movimento. — Parte superiore della melo-armonia
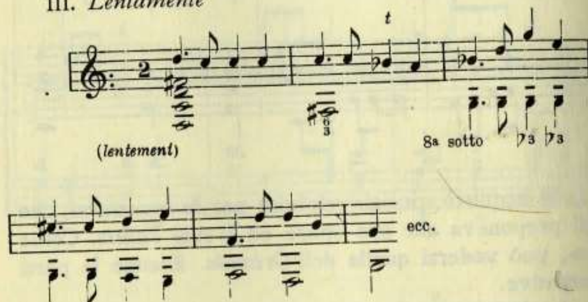





modula in *La magg*. (dominante di *Re minore*, tono d'impianto del pezzo) e attacca il brano imitato:

II. *Allegro*, o *Presto* — (anche qui non vi ha indicazione di movimento):
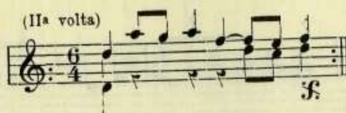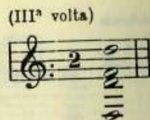



A questa sestupla succede ancora il brano:

III. *Lentamente*




E così di seguito per 19 misure, dopo le quali segue l'*Allegro:*
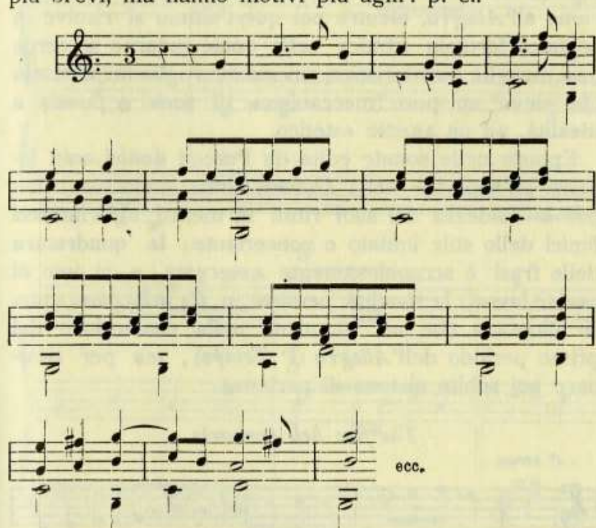





Riepilogando, abbiamo un *I° Tempo* e un *II° Tempo;* quest' ultimo interpolato da un nuovo *Tempo (lentament)*: si rammenti qualcosa di simile in Bassani; senonchè in questo autore era l'*Andante* che veniva interrotto dall'*Allegro,* ma tanto Lulli quanto Bassani chiudono con un *Allegro.*
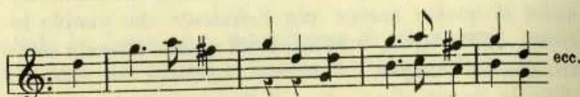
Tale la forma d'*ouverture* della maturità del genio di Lulli, che morì due anni dopo aver dato in luce il *Roland.* Questo però fu seguito dall'*Armida e Rinaldo* (1686), che è il capolavoro del famoso compositore italo-francese.

La forma dell' *ouverture* Lulliana differisce interamente dalla Toccata preposta da Monteverde all'*Orfeo,* che è di un sol *Tempo,* dalla sinfonia del Cesti, nell'opera *le Disgrazie d'Amore* (1667), che ha un *I° Tempo, imitato,* (18 misure ₵), seguito da una *Sarabanda* in due parti: la I^a^ di 12 misure, con ritornello, e modulante dalla tonica alla quinta, la II^a^ di 15 misure, con ritornello, modulante dalla quinta alla tonica.

Altre sinfonie di questo autore (il Cesti) sono anche più brevi, ma hanno motivi più agili: p. e.:



Dalla quinta, con la stessa figurazione ritmica, si ritorna alla prima del tono :
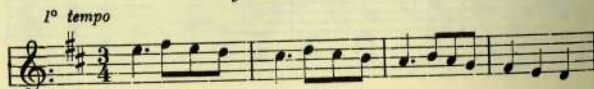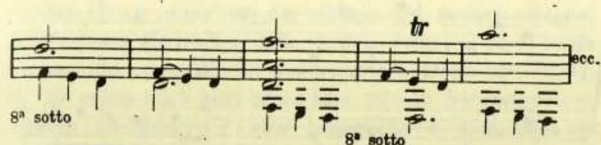



Non vi ha bisogno di far osservare che qui abbiamo il *Tempo* monotematico bipartito, sebbene in miniatura.

Il Purcell, come forma esteriore, non si allontana gran fatto da Lulli, ma, come senso intimo e come lavoro armonico, vi ha un abisso fra le sue *ouvertures* e quelle degli altri compositori del tempo: non constano che di un *Adagio,* di dodici misure (C) e di un *Allegro moderato*, di sole ventisei misure (C). È nell'*Adagio* che la *ouverture* del Purcell (preposta all'opera *Didone ed Enea*) [1680] offre elementi che non disarmonizzerebbero in un moderno componimento di genere psicologico e romantico. Certo però che questo *Adagio* ha, più che altro, il carattere di un preludio, di una introduzione all'*Allegro,* mentre poi quest'ultimo si risolve in un'unica formola ritmica nella quale indarno si cerca una melodia caratteristica, un *canto,* vogliamo dire ciò che eleva un puro meccanismo di suoni a poesia, a idealità, ad un agente estetico.

Eppure nelle sonate edite da Purcell dodici anni innanzi all'apparire della *Didone,* l'idea melodica brilla per la fluidezza dei suoi ritmi in mezzo agli intrecci fonici dello stile imitato e concertante: la quadratura delle frasi è scrupolosamente osservata, e, in uno di questi lavori, la tonalità persiste in *Re maggiore:* non si allontana che un momento nella conclusione del primo periodo dell'*Allegro* (I° *Tempo*), ma per ritornare poi subito al tono di partenza.

*The five bell consorts.*

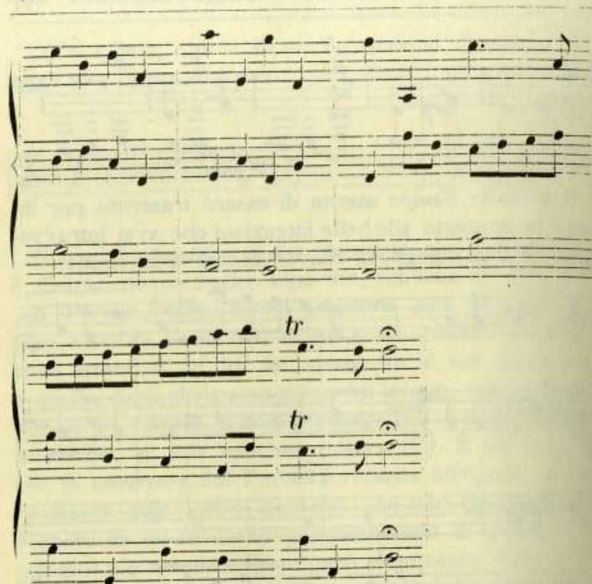





Il secondo *Tempo* merita di essere trascritto per intero, in omaggio alle belle intenzioni che vi si intravvedono di una ingegnosa conversazione strumentale:

tr

tr




Non sono che periodi di danza, ma svelti, eleganti, condotti con mano sicura e di una tecnica strumentale perfetta.

Questo elemento non venne introdotto dal Purcell nell'opera. Come abbiamo ricordato più sopra, il grande compositore inglese dichiarò egli stesso d'aver imitato lo stile delle sue suonate dagli italiani: possiamo affermarare che la imitazione vale l'originale.

Ma anche per le *ouvertures* egli avrebbe potuto molto imparare dagli italiani del suo tempo: dal Legrenzi, dallo Scarlatti, dal Traetta, da Jommelli e da altri.

In Germania il fecondo Keiser si distacca interamente dalla forma e dallo spirito delle sinfonie dello Scarlatti: le sue non hanno di comune con quelle del Tarantino che la divisione materiale dei pezzi. La *ouverture* di *Jodelet* si inizia con uno *Spiritoso*, scintillante di gaiezza, di 25 misure ($\frac{3}{4}$), detto dall' autore *Burla*. Il *Tutti* ha la gravità e il ritmo della Sarabanda: sono soltanto otto

misure ($\frac{3}{4}$); è interrotto dal ritorno del motivo iniziale, ora trattato altrimenti della prima volta, e cioè come un periodo episodico (di *elaborazione*). Dopo un *Trio* ($\frac{3}{8}$) in *Sol minore* (gli altri brani sono tutti in *Sol maggiore*), attacca un *Allegro (Tutti)* rigoglioso e spigliato, col quale si chiude la *ouverture*.

Si sente che l'arte è stata riscaldata da un nuovo soffio animatore: siamo nel 1726; Bassani, Vivaldi, Corelli avevano accesa la scintilla avvivatrice ed era già sorta un'arte nuova: la lirica strumentale splendente nella sua virginale bellezza.

In processo di tempo, l'*ouverture*, o sinfonia d'opera, subì una radicale modificazione: venne ridotta a un tempo solo. Rameau fu uno tra i primi ad abbozzare la nuova *ouverture*, costituita di un solo *Tempo* (*Allegro*), prece-

duto da una introduzione (*Andante*). Egli nell'*ouverture* intendeva riassumere l'opera, e non indietreggiava innanzi alle velleità descrittive più strane: in quella di *Naïs* pretese pingere la lotta dei Titani contro gli Dei! Quella dell'opera *Acante e Cefisa* è divisa in due parti: Iª Voti della Nazione, preghiera per violini, flauti, corni e bassi; IIª Fanfara: *Viva il Re;* indicazioni utili, se non altro (!) a non confondere, da chi ode, i fuochi d'artifizio con lo scrosciare di una pioggia torrenziale.

Gluck intese con la *ouverture* indicare il soggetto dell'opera. Non parliamo di quella dell'*Orfeo,* che è un insignificante primo *tempo* di sonata, ma della *ouverture* della *Ifigenia in Tauride,* con la tempesta, che costituisce ad un tempo la introduzione sinfonica strumentale all'opera (al dramma) e un episodio dell'azione.

Ma i grandi maestri della *ouverture* furono Mozart, Cherubini, Beethoven, Weber, Wagner. Sono importanti le parole di quest'ultimo intorno alle *ouvertures* dell'autore del *Don Giovanni:* " Dopo Gluck, fu Mozart che diè all'*ouverture* il suo vero significato, senza sforzarsi penosamente a esprimere ciò che la musica non può nè deve giammai esplicare, cioè i dettagli e gli sviluppi dell'azione stessa; egli afferra, con un colpo d'occhio di vero poeta, il pensiero principale del dramma, lo spoglia di ogni particolare incidentale e secondario, in rapporto all'azione principale, per fare di questo pensiero una spiccata creazione musicale. Egli esprime la passione coll'armonia, ne fa comprendere perfettamente le idee coll'arte dei contrasti, e così espone in modo evidente intera l'azione del dramma. D'altra parte ne risulta un pezzo d'armonia affatto indipendente, benchè si avvicini, nella sua forma esteriore, alla prima scena dell'opera „.
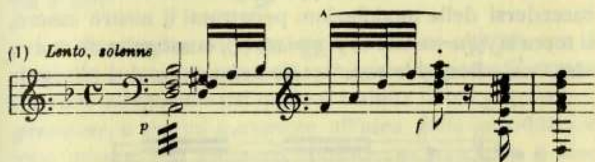
Beethoven, con le sue *ouvertures,* segue questo concetto estetico, e tanto se destinate a precedere un'opera quanto se destinate ai concerti: i suoi lavori sono la sintesi poetica dell'essenza intima di un dramma e in essi si concilia, con quell'arte che *tutto può*, il signi-

ficato del dramma con la logica melodica e tonale della condotta della musica pura e attenendosi alla forma classica del primo *tempo* di sonata.
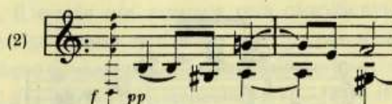
Anche Roberto Schumann, contro il quale da taluni — anche egregi — tanto si grida, non perde di vista l'aurea forma, e ci piace dimostrarlo per convincere chi di ragione come anche sotto le brume del romanticismo di questo compositore si nascondano i principî fondamentali dell'estetica formale.

Noi chiamiamo idea melodica l' imagine musicale rispecchiante un fenomeno intimo del sentimento: la *ouverture* è un'azione di idee melodiche e perciò di affetti: è un dramma umano che non ha parola e che ci fa gioire o soffrire e richiama concetti analoghi alle sensazioni da noi provate.
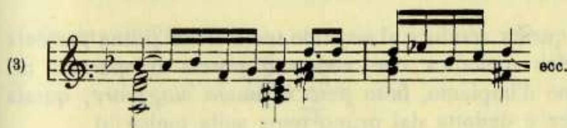
L'*ouverture* del *Faust* di Schumann ha una introduzione in *Re minore.* Attacca con una *figurazione arpeggiata*, che diremo *iniziale*:
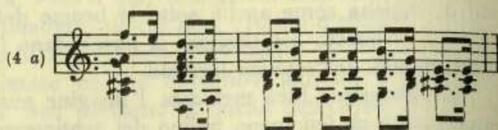



cui succede una prima idea melodica ad imitazioni:
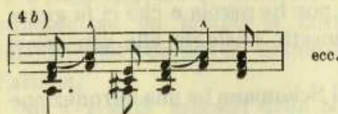



che conduce a un tema sulla tonica:
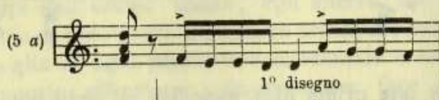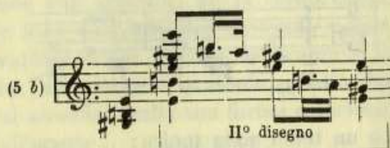


in istile imitato; dopo la quarta misura, l'idea melodica si presenta nel relativo maggiore e si svolge sino al *sempre più animato* (Etwas Bewegter), dove erompe una terza idea, e dove abbiamo l'*esposizione* del primo tema capitale della *ouverture*:
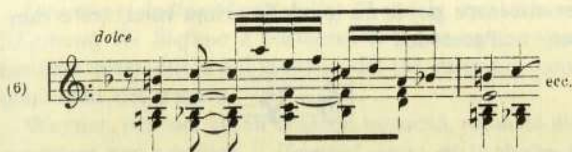






Nel fervore del suo sviluppo logico ed euritmico, nel succedersi delle modulazioni penetranti il nostro essere, si tocca la *figurazione arpeggiata* (1), susseguita da nuova idea melodica, pur essa in *Re minore,* a due disegni:
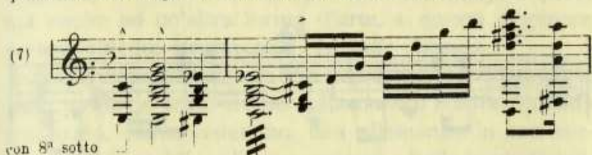






e questa conduce al secondo tema della prima parte: è l'idea melodica che vedremo poscia trasportata nel tono d'impianto, fatto però di *modo maggiore;* questa idea è dedotta dal primo tema sulla tonica (3)
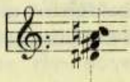



ed ha uno sviluppo ampio ed espressivo nel quale si agita il carattere psicologico di questo secondo tema capitale dell'*ouverture,* piantato, come vogliono le buone regole, al tono relativo maggiore del primo tema capitale in minore.
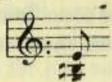
Viene ora un antagonismo di idee melodiche, di disegni, quali principali e quali secondari (4*b*; 5*b*, 6), il quale mette capo a codesta strana decezione:
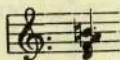



La *figurazione arpeggiata iniziale* si alterna con il motivo 5 *b,* poichè, terminata la seconda parte, il campo è ceduto all'*episodio* nel quale si insinua l'idea 3, qui a *progressione,* e che va a mettere all'idea della introduzione (due misure con varianti) concatenata alla idea 3 sino alla ripresa della prima idea capitale 4(*a*), — come nei primi *tempi* dei componimenti classici, — che si riproduce identica alla prima volta sino al passo modulante (5), il quale qui subisce una modificazione: è un calcolo, un processo razionale che prova a qual punto debba essere posseduta dal compositore la scienza delle relazioni, dei rapporti; l'acccordo:
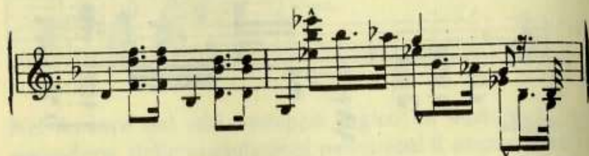


risolvente nell'accordo:



per attaccare poi in *Fa* (6), della prima volta, ora è cambiato nell'accordo:



risolvente nell'accordo della producente di *La minore,* che inganna in *Fa* dominante di *Si bemolle,* tono in cui va a svolgersi, secondo i principii dei classici, la seconda idea melodica capitale della *ouverture* (6, in *Si b.*). È questa metamorfosi tonale che fa chiamare l'ultima parte del I° *Tempo* classico, brano, o squarcio, di *trasposizione.* Il trasporto comprende ventidue misure, poscia, dopo due misure ricavate da altre antecedenti:



s' impone ancora una volta la figura arpeggiata (1), — trattata a *progressione* ascendente, — che conduce a un'idea nuova " *epodica* ": un'idea trionfale nella quale sembrano risolversi i problemi filosofici del poema provocatore dei tormenti cui soggiace lo spirito dell'eroe dell'azione psicologica svolta: tuttavia le torture dei dubbi, dei desiderî insaziabili, la *doglia umanà,* direbbe il Carducci, serpeggia ancora tra l'uno e l'altro cantico liberatore: e perciò i vari temi della *ouverture* (3, 4 (a), 1), con nuove trasformazioni tonali e ritmiche, gettano, diremmo, gli ultimi gridi e gemiti attraverso questa *Coda* di un psicologismo musicale che traduce a fondo l'anima esagitata del più desolato dei musicisti dei nostri tempi.

Una ulteriore trasformazione della *ouverture* è quella a *pot-pourri:* in questa ne sono temi i motivi dell'opera: Weber ha modelli emulati, ma non superati, da Riccardo Wagner.

*Ouvertures* indipendenti dalle opere in musica sono l'*Egmont, Re Stefano* e *Coriolano* di Beethoven: segnatamente quest'ultima è il modello dei più splendidi componimenti del genere.

Wagner, nei suoi ultimi drammi musicali, rinunciò alla *ouverture* per adottare il *Vorspiel,* sorta di preludio in un solo *Tempo* — in movimento lento — che dà una immagine poetica dell'essenza del dramma cui serve di premessa: i preludi del *Lohengrin,* del *Tristano ed Isolda* e del *Parsifal* sono sintesi ideali di quei drammi profondi rivelati da un linguaggio che penetra intero il nostro spirito e lo mette in comunicazione coi misteriosi fenomeni della psiche umana.

L'*ouverture* non venne proposta unicamente all'opera, ma anche ad un'altra forma d'arte, e questa di genere esclusivamente strumentale: la *suite* classica.

Si deve risalire ai primordi della musica indipendente per trovare le primi origini della *suite.* Il Möller, quando trasforma, come vedemmo, una allemanna in una corrente e il Gastoldi, nelle sue canzoni a ballo in più tempi, possono riputarsi i padri della *suite.*

La *suite* è, secondo le sue origini, componimento assai più famigliare della sonata, che ha in sè sempre qualcosa di grave e di solenne. La *suite* è come un mazzolino di fiori campestri: danze e canzoni nate fra il popolo, il quale ebbe una sorta di *suite* sin dal tempo in cui sulle aie, liete dei biondi covoni, o sulle piazze, o sotto l'ombra dei grandi alberi la gente di umile condizione intrecciava le danze del paese, l'una seguente l'altra. Di tutte le epoche, il medio evo fu quello che ebbe il maggior numero di queste danze. L'origine della *suite* è dunque popolare e i suoi elementi appartengono quali all'uno e quali all'altro paese d'Europa. In un nostro antecedente paragrafo abbiamo già fatta la storia delle numerose danze che dovevano portare alla musica un elemento di grande varietà, così da trovarsi in esse i tipi di tanti e tanti ritmi che formano l'essenza medesima della musica moderna, tuttochè il genio dei musicisti abbia saputo far loro subire trasformazioni così

radicali da rendere difficile il riconoscimento delle forme primitive.

È tra i Francesi e tra i Tedeschi che la *suite* assunse la sua prima forma artistica. I lavori di Francesco Couperin e la *blasende Musik* di Petzel (Lipsia, 1670-1680) sono i più antichi saggi del genere degni di considerazione, detti in Germania *Partien, Partheyn*.

I numeri dei pezzi non erano meno di quattro, unico legame tra loro, il *tono*.

Prima che la *suite* fosse cominciata con la *ouverture* di forma Lulliana, o con un preludio, il primo pezzo era a scelta del compositore, poi si adottò l'Allemanna. Era tradizione poi terminare con un pezzo *vivo*, preceduto — come vuole la teorica dei contrasti — da uno *lento*.

In processo di tempo cessò ogni divario tra la *suite* e la *sonata*, non mancano persino pezzi intitolati *sinfonie* che in fondo non sono che *suites*. La confusione dei termini fu veramente babelica. Corelli, Gentili (Giorgio, veneto, come egli stesso si diceva) hanno *suites* da loro denominate *sonate*, ma la diversità del nome non toglie non si tratti lo stesso di collane di danze idealizzate. Quelle del Corelli si costituiscono di un Preludio (Allemanna), di una Sarabanda, di una Gavotta e di una Giga; quelle del Gentili si aprono con un Preludio, *grave*, segue un'Allemanda, *allegro*, poi una Gavotta, *allegro*, e finiscono con una Giga, *presto*. Talvolta il terzo tempo è una Corrente, *allegro*, o una Sarabanda. Le sonate (*suites*) del Gentili hanno buon gusto melodico, e benchè scritte a tre, due violini e violoncello, gli strumenti erano raddoppiati e la parte del violoncello veniva eseguita pure sul clavicembalo, corredata di accordi. In mezzo ai *tutti*, il primo violino aveva frasi, brani a *solo*. Gentili è fra i buoni compositori della fine del Seicento e dei primi anni del Settecento.

Gli italiani furono presto superati dagli stranieri. Le *suites* orchestrali del secolo scorso più originali per la strumentazione e più feconde d'invenzione sono quelle di Rameau.

Anche i concerti ebbero una *ouverture*.

Ma poichè nel capitolo precedente avemmo a studiare il concerto italiano, vediamo come codesta forma della musica indipendente si spiegò con quei giganti dell'arte musicale che ebbero nome Haendel e Bach.

Haendel, nei suoi concerti, si allontana dalla forma comune: in alcuni ha 4 tempi, in altri 5 e ne ha pure in sei tempi: la tonalità di ciascuno varia, ciò che non avveniva nella *suite;* in Haendel, rari sono i tempi di danza, particolare codesto che concorre a non confondere i suoi concerti in 5 o 6 tempi con le *suites*. D'altra parte ogni idea di *suite* fugge da noi quando si vedono i tempi in movimento *lento*, gli *allegri* tematicamente elaborati e spesso *fugati* dell'Haendel.

I migliori dei dodici concerti di Haendel sono: il I°, il II°, il VI° e l'VIII°; gli altri risentono della fretta onde l'autore li dettò (tutti e dodici furono scritti, diremo meglio, improvvisati dal settembre all'ottobre 1739). Il secondo concerto ha qualche cosa che rammenta, ben inteso da lontano — molto da lontano — la ottava sinfonia di Beethoven; invece il quinto concerto risente dello stile di A. Scarlatti. La gemma della serie di questi lavori è il sesto concerto.

Haendel ha pure gli *Hoboen concerten,* così denominati perchè l'oboe rinforza i violini: l'agreste strumento ha rari brani a *solo,* e questi nei *cantabili;* sono componimenti *ciclici*, come *les suites*, e che tengono un posto di mezzo tra questa e la sinfonia.

La *Feuermusik* e la *Wassermusik* sono, più che altro, curiosità artistiche che non aggiungono nulla alla gloria di Haendel: non sono che *suites*. La denominazione di *musica da fuoco* deriva dall'essere stati questi pezzi eseguiti alla Corte d'Inghilterra nella sala degli specchi, fantasticamente inondata di luce (1749). Piacque agli orecchi, non troppo delicati, di allora, per il suo eccezionale clamore: vi suonavano nove corni, nove trombe, ventiquattro oboi, dodici fagotti e tre timpani! Il pezzo principale è la *ouverture,* col suo così colorito *allegro*, che si ripete dopo il *lento*. Gli altri brani sono in istile di

danza e di canzone. I venti piccoli pezzi della *Wassermusik,* eseguiti, come le serenate veneziane, sopra una barca, che seguiva quella del re Giorgio sul Tamigi, ebbe il merito, come i suoni della lira d'Orfeo e i canti di Terpandro, di calmare le ire del sovrano, che era adiratissimo contro Haendel, dianzi fuggito dal suo servizio. Quella musica avrebbe potuto più logicamente intitolarsi non dell'acqua ma della riconciliazione!

Prima l'opera e poi l'oratorio attrassero a sè pressochè intera l'operosità artistica di Haendel, perciò poco egli potè concedere alla musica strumentale pura. Un altro grande tedesco, l'autore della *Cantata della Riforma,* della *Messa in Si minore* e della *Passione secondo San Matteo,* seppe, nella inesauribile versatilità del suo genio, fecondare anche il terreno della musica strumentale, e dopo essersi segnalato nella *suite* e nel *concerto* per clavicembalo, o per altro strumento *assolista,* quando accompagnato e quando no dal clavicembalo, diede vigoroso impulso pure alla *suite* per orchestra.

Nelle sue *Orchesterpartien,* Bach si vale più di Haendel delle forme di danza: si comincia con una *ouverture* alla francese (una *fuga* tra due *adagi*), cui fanno corteo gavotte, minuetti, *bourrées, gigues:* ogni paese vi è rappresentato con le sue danze tipiche, sulle quali la ispirazione di Bach diffonde un'aura ideale e trasfiguratrice. È a questi lavori che Bach andò debitore, anche vivente, della celebrità che accompagnò il suo nome.

È bello il vedere il patriarca dell'armonia scendere dal cielo della grand'arte e della religione per frammischiarsi agli uomini e parlar loro il linguaggio della grazia e dell'amore: offrire alle dame i fiori della sua fantasia musicale e ispirare ai giovani quella leggiadria che piace e conquista.

Le *Orchesterpartien* sono scritte per *quartetto* d'archi e *trio* a fiato (due oboi e fagotto), quest'ultimo impiegato quando a *solo* e quando concertante; fra tutte la più celebrata è quella in *Re maggiore,* che fu il segnale della disumazione dei lavori di Bach (1838); dopo di essa venne eseguita in Lipsia la *Passione secondo San*

*Matteo,* sepolta da quasi un secolo negli archivi della chiesa di San Tommaso. Il miracolo lo si dovè a Mendelssohn.

Parte in istile italiano e parte nella forma della *suite* sono i *Concerti Brandenburghesi*; qui la fantasia di Bach tocca le corde più svariate della sua lira immortale: nulla di più originale di quelle novellette, di quelle fantasticherie, di quegli scherzi, di quegli squarci romantici che dimostrano come Bach rappresenti da sè l'universalità musicale.

È a lamentare che oggi non sieno più nella pratica alcuni strumenti che in questi lavori hanno parte importante.

Dopo Haendel e Bach la *suite* si vide detronizzata: tornò in onore soltanto ai dì nostri.

Con gli italiani la sinfonia d'opera non potè assumere tutto lo sviluppo di cui sarebbe stata pur suscettiva: il solo primo Tempo richiamava l'attenzione di un Traetta, di un Jommelli: gli altri due tempi erano trattati in modo molto sbrigativo, fatta eccezione per l'*andante,* talvolta elegante, sebbene sempre poco svelto; l'ultimo tempo, l'*allegro,* era poi microscopico! Si capisce che non si trovava urbano il tenere lo spettatore troppo in attesa della alzata del sipario: non all'orchestra ma alla scena si chiedeva la dilettazione dei sensi.

Perchè la sinfonia potesse esplicarsi in tutte le sue recondite virtualità, faceva mestieri che la musica strumentale lasciasse il teatro per ambienti più raccolti, più severi, ed acquistasse intera la sua autonomia.

L'Italia portata, in quel tempo, per le fantasmagorie teatrali, si accontentava della sinfonia d'opera, scevra di *pathos,* convenzionale, e non cercava di più: il realismo sensista le aveva tarpate le ali. Fuori d'Italia la musica strumentale trovò terreno più ubertoso. Il segnale fu dato dalla " *collegia musica* „ degli studenti tedeschi: mercè i loro concerti (1762) la sinfonia potè emanciparsi e progredire.

Intorno a quel tempo una nuova ramificazione dell'arte metteva fronde e fiori con la sinfonia tedesca:

il tronco italico dopo aver dato vita alla musica strumentale non aveva più getti suoi proprî, sebbene non morto: riposava! — Le altre nazioni non avevano per la sinfonia tampoco ancora vissuto, o erano rimaste ai primi conati.

Primi compositori tedeschi di sinfonie furono Cannabich, Filtz, Stamitz (seniore) e Toska. Dello Stamitz noi non abbiamo potuto avere in mano alcuna partitura; di Cristiano Cannabich (1731-1798) si sa che la biblioteca di Monaco conserva settanta sinfonie in manoscritto, fra le quali una in *Do* per due orchestre. Il Cannabich autore, oltrechè di sinfonie, di opere, balletti e musica da camera, aveva studiato prima con lo Stamitz poi con il nostro Jommelli. Gli storici gli attribuiscono un ampliamento e perfezionamento del *crescendo* e *decrescendo* orchestrale, processo d' intensione e remissione sonora che ha la sua massima espressione nel preludio del *Lohengrin* di Wagner, rappresentato simbolicamente da un critico con le famose forcelle



Cli è con Haydn che la sinfonia giunge al sommo della forma strumentale.

Antecedentemente vedemmo ciò ch' egli deve al Sammartini e ad altri italiani, fra poco verremo a conoscere ciò ch'egli deve segnatamente al Bach d'Amburgo (Filippo Emanuele) e ad A. W. Mozart.

Filippo Emanuele Bach è creatore di uno stile nuovo nel quale l'artificio delle imitazioni e delle forme fugate e la gravità delle forme severe cedono il passo a maniere più sciolte, più moderne ed alla esplicazione degli stati affettivi dell'uomo, senza tuttavia che i suoi procedimenti spezzino i freni dell'arte. Nè poteva essere altrimenti nel maggiore degli allievi del grande Sebastiano suo padre. In una parola, egli, con un'arte più facile, più svelta, con una melodia più scorrevole, temperò l'aridità, temperò la gravità dello stile anteriore. A lui è pure dovuto un maggiore sviluppo dei temi

posti a base dei pezzi: il suo sviluppo è meno scientifico, ma più spontaneo e con tratti psicologici pieni di colore: già riconoscemmo che qualche stilla del sangue del Bach amburghese si trasfuse nel sangue di Beethoven.

Le qualità artistiche di F. E. Bach, tanto riguardate come forma quanto come spirito, vanno ricercate nelle sinfonie, specialmente pel modo di trattare l'orchestra e per lo svolgimento dei *tempi*.

Il primo tempo della prima (quella in *Re minore*) delle sue diciotto sinfonie, scritte nel 1776 e pubblicate quattro anni dopo, conta duecento misure in tempo *ordinario*, nelle quali sono assai bene distinte le tre parti della forma di sonata: 1ª *esposizione dei temi;* 2ª *sviluppo dei temi posti a base del tempo;* 3ª *ripetizione dei temi, con la trasposizione tonale del secondo tema.* Nelle ultime misure di ciascuno dei primi tre tempi si modula per preparare la tonalità del tempo successivo, lontana dalla tonalità del tempo antecedente: *Larghetto* in *Mi bemolle,* proposto dal Flauto in un ritmo chiaro ed elegante e in una melodia teneramente idillica. La scorrevolezza dello stile di F. E. Bach contrassegna l'ultimo tempo (*Presto*) della sinfonia.

In questo *Presto* scintilla una pioggia di perle melodiche al sole del genio; — qua e là alcuni tratti più seri rendono il tempo vario nella sua estetica unità.

Eppure — quanto alla forma in generale — siamo tuttora allo Scarlatti: magnificenza di concetto nel primo tempo a due temi, *un andante* tenero come ne hanno il Sammartini, il Tartini, il Traetta, un *finale* pieno di brio e vivacità: questo lo spirito della sinfonia dello Scarlatti, questo lo spirito della sinfonia di F. E. Bach.

E questi caratteri, questa forma, questo modello di sinfonia fu seguito davvicino da Haydn, poichè ogni grande procede da un altro grande in virtù di un atavismo spirituale che passa da una ad altra stirpe: i soli Titani formano la scala che conduce al cielo!

Nel collegare i tempi, egli ricorda Merulo, Frescobaldi

e gli altri compositori ***strumentalisti*** del seicento (ci permettiamo noi pure il neologismo), e si allontana dal maggior numero dei sinfonisti italiani, che solevano invece chiudere le singole parti dei loro lavori.

L'orchestra sinfonica di F. E. Bach era così composta: strumenti d'arco, due flauti, due oboi, due corni, due fagotti e clavicembalo.

Quest'ultimo però non più indispensabile, esso poteva essere tolto senza pregiudizio della strumentazione. È fatto uso talvolta del *concertino,* e al *trio* da fiato affida volentieri il secondo tema capitale del tempo; d'altra parte nell'orchestra di F. E. Bach non si conoscono privilegi, e perciò ogni strumento può prodursi e farsi valere anche da solo in tutti i suoi attributi, se il concetto dell'opera d'arte esige il suo individuale intervento. Anche questo è uno dei pregi tecnico-estetici non isfuggiti alla geniale industria di colui che gli storici chiamarono, nel loro slancio d'ammirazione, il creatore della sinfonia: dirlo il grande riformatore e rinnovatore di questa forma musicale ci sembra essere più nel vero e che non si tolga nulla a *Vater Haydn.*

L'arte di Giuseppe Haydn, lungi dall'apparire un fenomeno inesplicabile, rappresenta il naturale risultato di fatti e di circostanze concomitanti. Haydn rispecchia tutta un'epoca: egli ha nelle vene il sangue dei grandi artisti che lo precessero, respira l'ossigeno vitale delle creazioni dei suoi coevi, precorre i tempi e trasmette le sue virtualità estetiche ai musicisti avvenire.

Il fermento di pensiero che agitava la Francia, ripercosso nella vicina Italia, il contrasto fra la società conservatrice decrepita e la società innovatrice che andava formandosi, l'evolversi dei principî politici che doveva condurre alla proclamazione dei diritti dell'uomo e la *Jaquerie* all'atterramento della Bastiglia, l'*Enciclopedia* conquistatrice e trionfante, tutto ciò dava alle due nazioni latine un carattere essenzialmente drammatico, moventesi sul grigio fondo del dommatismo in isfacelo; e ciò spiega l'interessamento, pressochè esclusivo, ch'ebbe nell'arte musicale l'opera in Francia e in Italia, ciò spiega come

fossero possibili le *guerres des bouffons,* lo scalmanarsi dei due *coins* all'Accademia reale di musica, infine ciò spiega Gluck e Piccinni e il vivo appassionarsi di due popoli per le azioni teatrali, e cioè della scena fittizia nella scena della vita reale.

I numerosi stati della vecchia Germania e dell'ibrido impero Austriaco, dalla pace di Westphalia in poi erano andati addormentandosi: dopo la guerra dei Trent'anni era sentito il bisogno di riposare e di ristorare le forze infiacchite.

I grandi Elettori, i Principi, i Margravi, i Duchi, gli Arciduchi e i Re d'allora avevano di buono, in generale, l'amore delle lettere, delle arti e della musica, e se Federico il Grande aveva chiamato alla sua corte un filosofo, Voltaire, altri avevano invitati dei maestri di musica, esempio pure seguìto dalla Russia, dalla Danimarca e da altri Stati, e non vi era potentato, nè principe che non avesse una sua orchestra e il suo maestro compositore e direttore. L'uso medievale dei conviti a suon di *suites* e di *sinfonie* fu più che mai alla moda. Assenti da queste accolte di filarmonici le voci umane, la musica strumentale doveva richiamare la maggiore applicazione dei maestri di musica e, in ispecie, nel secolo passato, ricevere un sempre più artistico sviluppo.

E quelle Corti, quelle sale principesche erano ambienti assai favorevoli al fiorire di un'arte puramente soggettiva, poichè vi regnava la pace che feconda il diletto. Non si capiva, o si faceva le viste di non capire, l'importanza del movimento politico-sociale che andava preparandosi in Francia, fatto codesto che spiega la facilità delle prime scorribande napoleoniche nei paesi tedeschi.

In uno di quei placidi ambienti mettete Haydn, mettete la gioviale bonomia, la inalterabile serenità di mente e di spirito, l'onestà dei sentimenti, la floridezza fisica di quest'uomo straordinario e vi sarà facile spiegare la sua arte geniale e lieta.

Le prime e dolci impressioni musicali ricevute in seno alla famiglia, l'aver cantato da giovinetto il so-

prano (la parte spesso più melodica della polifonia) nella cattedrale di Vienna, il carattere morale e lo spirito giocondo di Haydn, l'aver egli, per vivere, dovuto compartecipare alle orchestrine ambulanti della capitale, esecutrici di musica facile e popolare (*Lieder* e danze), ed assistere alle rappresentazioni d'opera italiana, ispiratrice dei classici *adagi*, gli studi autodidattici, scevri da pedanterie scolastiche, le lezioni di bel canto italiano e di accompagnamento del Porpora (per quanto poche e poco ordinate), l'udizione della musica decorativa alla moda nelle Corti, lo scopo ricreativo dei primi lavori da lui composti, i modelli di Sammartini e di F. E. Bach — suo fratello spirituale, — in ultimo i lavori di Mozart, tutto ciò, combinato al genio che Haydn sortì da natura, doveva dare all'arte musicale il rinnovatore della sinfonia.

Ben a centocinquanta si fa salire il numero delle sinfonie di questo maestro: altri ne contano soltanto cento diciotto, forse perchè dapprincipio Haydn le riuniva a sei a sei in un solo numero: erano *suites* non di danze ma di intere sinfonie, in tre tempi, a piccola orchestra: pochi strumenti d'arco, le viole coi bassi, — trombe e timpani di rado. I clarinetti brillavano per la loro assenza, così i tromboni. Talvolta figuravano invece i corni inglesi. Gli strumenti che mai mancavano erano i flauti, gli oboi, i fagotti e i corni.

La prima sinfonia scritta da Haydn quando si trovava a Pilsen al servizio del conte Morzin (1759) ha la forma e le proporzioni delle sinfonie italiane: i due *Allegri* non contano l'uno che 86 e l'altro 81 misure, e il brano *Lento* 78: in proporzione quest'ultimo è il più sviluppato.

La residenza dei principi Esterhazy in Eisenstadt fu il teatro della febbrile attività di Haydn: per trent'anni, dal 1760 al 1790, la fantasia del maestro non cessò un istante dalla sua maravigliosa funzione creatrice.

Haydn presenta i più puri caratteri dell'arte classica: la perfetta euritmia e la luminosa chiarezza delle idee melodiche, la forma equilibrata e la ragionata condotta

dei pezzi, il loro carattere dolce, ridente, festoso, la loro aura di rigogliosa salute lo addimostrano. Le sinfonie di Haydn possono esistere, ed esistono di fatto, unicamente come un *dramma* di pura musica, ossia di temi melodici, governato da rigorosa logica musicale, mentre questa ha per suprema legge il *principio di ripetizione* delle idee enunciate nella esposizione del pezzo o *tempo*, e la affinità tra le relazioni tonali. È un dramma non di corpi ma di ombre, di puri spiriti: sono figure vaporose librate nei cieli dell'ideale, ora irradiate di rosea luce, ora agitate da oscuri e violenti nembi: noi loro attribuiamo vita e sentimenti per una tendenza misteriosa della nostra imaginazione, e perchè tutto ha legame col tutto: i ritmi della musica, incarnati nei suoni, ricevono il fluido psichico come un modello in cera di un ornato, di un simbolo, di una forma umana riceve il metallo incandescente del fonditore.

Ciò posto, noi riguardiamo i lavori di Haydn non altro che come musica. Pure, vuolsi ch'egli concepisse le sue sinfonie programmaticamente, seguendo l'andazzo del suo tempo, del Ditters de Dittersdorf, autore di quindici sinfonie sulle *Metamorfosi d'Ovidio* (1795), del Kuhnau, autore di *Suonate bibliche*, dello Stamitz, detto di Jena, per distinguerlo dallo Stamitz il vecchio, cui devesi una sinfonia dal titolo la *Chasse*, del Pichel che ha le nove Muse (nove sinfonie) ed anche le Tre Grazie, del Tessarini Carlo da Rimini, allievo del Corelli, che in mezzo a un profluvio di buona musica strumentale ha la sinfonia la *Stravaganza*. Può darsi che Haydn si ispirasse a taluni soggetti, ma soltanto pel carattere generale dei suoi lavori. Gli indizi non mancano, come nell'*Adagio* in forma di *recitativo*, della seconda sinfonia, le *Midi*, la prima scritta per il principe Esterhazy, nel 1761. Sembrerebbero poi doverci confermare in questa opinione i titoli di parecchie altre sue sinfonie: *Tageszeiten (le Parti del giorno*: il *Mezzogiorno*, il *Mattino*, la *Sera)*, il *Filosofo*, il *Distratto*, *Lamentazione*, *Maria Teresa*, la *Passione*, il *Maestro di scuola*, la *Sinfonia del fuoco (Fuersymphonie)*, la *Chasse*, l'*Orso*, la *Poule*, la *Reine*,

la *Sinfonia infantile*, la *Militare (o Turca)*, ecc.; ma quando, mercè l'attento studio di questi lavori, veniamo a riconoscere in essi una condotta tematica di ragione esclusivamente musicale, si rende evidente l'inanità di questi titoli e di un programma: ciò che si può ammettere è questo, e cioè che il compositore abbia cercato od avuto da qualche circostanza estranea alla musica (così faceva, ad esempio, il Tartini leggendo i poeti) un eccitamento a comporre i suoi lavori musicali; più che altro, egli si conformava a un dato stato psicologico, e questa ipotesi riceve valore appunto dalle parole profferite da Haydn al pittore Griesinger: " Nelle mie sinfonie — avrebbe detto *Vater Haydn* — mi propongo " *pingere un carattere morale* „.

Si può comprendere, in questo caso, la pittura del carattere di Maria Teresa, augusto e splendido, o della *Reine;* si può comprendere il senso della sinfonia *Militare,* e se vogliamo della *Chasse* e di qualche altra, *(Lamentazione, Passione),* ma qual carattere morale potrebbesi chiedere a sinfonie intitolate l'*Orso,* la *Poule, Tageszeiten,* ed altre? Il buon senso risponde.

Sorvoliamo sulla sinfonia di *commiato,* con l'ultimo *tempo* nel quale i suonatori, l'un dopo l'altro, depongono lo strumento, spengono il lume del leggio e se ne vanno a dormire, e su quella dell'*arrivo,* nella quale avviene, come è da imaginare, il contrario della precedente, sebbene abbiano richiamata l'attenzione di Mendelssohn, di Schumann e di Roclhitz, perchè a parlare di tutte le sinfonie di Haydn si richiederebbe un più che discreto volume; spenderemo qualche pagina, invece, intorno alle principali tra le dodici sinfonie dette *Inglesi* perchè scritte da Haydn pei suoi concerti di Londra, e considerate le più belle fra quante furono composte sino a quel tempo.
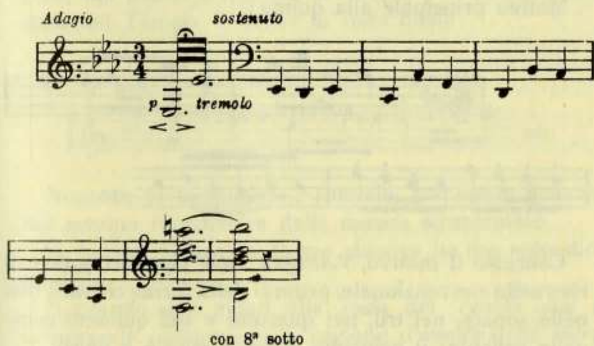
Anche le sei sinfonie *Parigine* e l'altra dettata da Haydn per Oxford sono fra le principali del maestro.
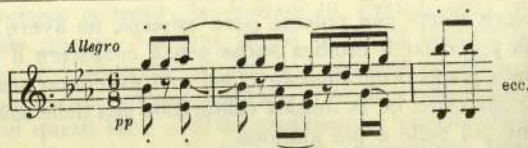
La prima delle sinfonie *Inglesi* non ha alcun titolo speciale, eppure alcune sue particolarità sembrerebbero tradire qualche intenzione programmatica. Se questo

lavoro d'arte non potesse però esistere, nè avere una sua potenzialità estetica anche senza conoscere il presunto piano programmatico, noi non avremmo ora ad occuparcene, nè la musica vanterebbe una delle sue pagine più belle e più gloriose.
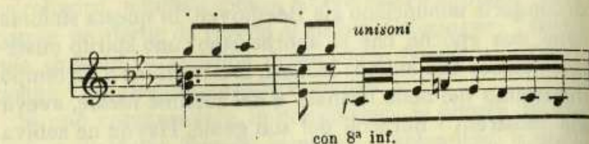
È anzitutto un miracolo di ordinamento ideologico e di forma, una continua e svariata creazione di ritmi e di melodia, d'armonia e di contrappunto. La sua grandiosità, il senso profondo che vi si racchiude, la virilità di talune imagini sonore, il modo magistrale e franco di condurle annunciano già Beethoven. In questa sinfonia sono due epoche che si abbracciano: uno spirito misterioso unisce due anime: Mozart, incarnazione a un tempo medesimo del bello formale e del sublime ideale, aveva già mostrato i miracoli del suo genio, Haydn ne subiva il fascino, e, nel creare i suoi lavori, non amava discacciare da sè — e l'avrebbe potuto — le idee che venivano fecondate nella sua fantasia dal nuovo stile, soggettivo, passionale, squisitamente *cantabile* dell'Anacreonte della musica.
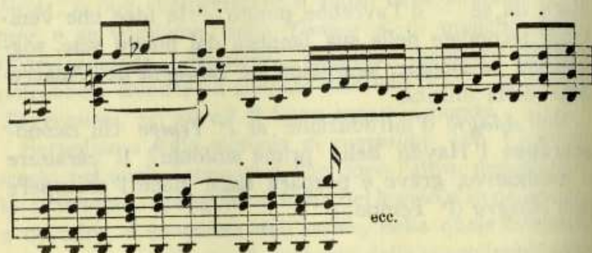
Nell'*Adagio* d'introduzione al *I° Tempo* chi riconoscerebbe l' Haydn delle prime sinfonie? Il carattere è meditativo, grave e prepara assai bene l' erompere dell'*Allegro* (I° Tempo):
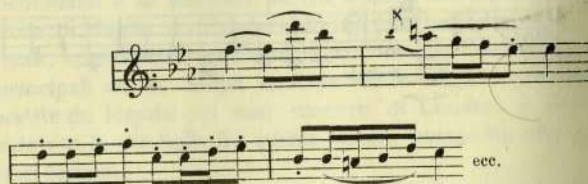





Veramente degno del grande artista il modo con cui la figurazione anacrusica iniziale serve per il *passo modulativo,* o *traslativo,* alla quinta:
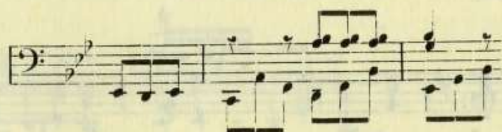






Motivo principale alla quinta:




Concluso il motivo, l'*Allegro* vien ripetuto mercè il ritornello convenzionale, proprio della forma classica così nelle sonate, nei trii, nei quartetti e nei quintetti come nelle sinfonie: il principio logico-musicale è unico.

Per la seconda parte, o parte d'elaborazione, od episodica, non vi ha ammirazione che possa dirsi esagerata, poichè il giuoco tematico è di una acutezza d'ingegno senza pari: entrambi i motivi principali del Tempo vi sono presentati intrecciati con una eleganza di contrappunto che, dilettando, innamora: tutto è logica conseguenza di quanto precede e di ragione puramente musicale: è il dramma di temi, di motivi, cui più sopra accennammo. L'autore non ha dimenticato che il Tempo (l'*Allegro*) era preceduto da un concetto melodico inaugurale; ebbene, in questo brano di elaborazione lo ricorda, modificato dinamicamente



a preparare un *crescendo* che, dopo un ulteriore sviluppo delle due idee protagonistiche, — la seconda delle quali fa persino una comparsa in *Re bemolle,* — conduce alla ripresa del motivo principale in *Mi bemolle,* seguito dal secondo motivo trasportato in quest'ultimo tono. L'idea musicale della introduzione (l'*Adagio*) non vuol rinunciare alla sua priorità e riapparisce tale e quale della prima volta, preceduta dal *tremolo* minaccioso dei timpani, ma poscia si tramuta in *Allegro* e — corona splendida del Tempo — serve di *coda* finale:
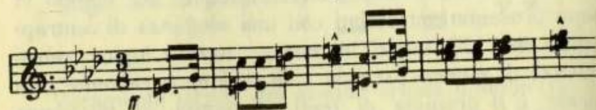



Neppure le metamorfosi ritmiche non erano ignorate dal sommo riformatore della musica strumentale.

In questo *Tempo,* la forma classica ha uno splendido modello.
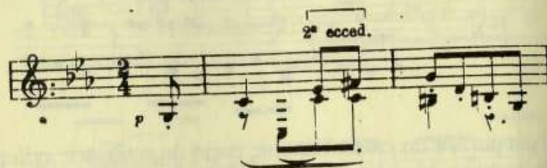
È quando si è giunti alla *coda* del *Tempo* che si comprende pienamente la ragione d'essere della *intro-*
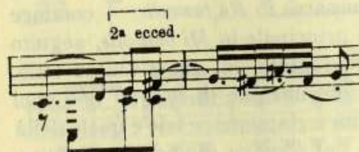
*duzione* alla sinfonia: dall'analisi risalta più viva e tersa la bellezza di un capolavoro.

Quando nei concerti udiamo l'epico:
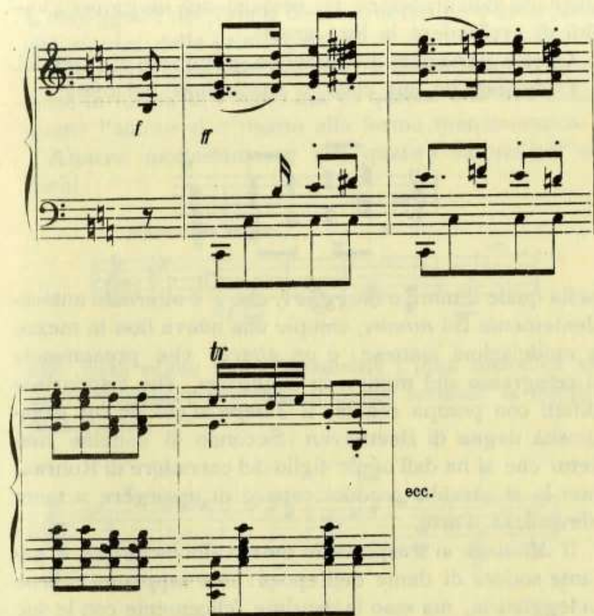



Beethoveniano, il nostro pensiero corre subito all'*Andante* della prima sinfonia delle dodici *Inglesi* di Haydn, il cui principio è singolarmente caratterizzato dal *triemitonium:*







Questa idea melodica si svolge per un intero periodo di otto misure modulando al relativo maggiore *(Mi bemolle),* dal qual tono (dopo il ritornello) muove il secondo periodo, che va, a sua volta, a toccare la dominante del tono d'impianto del pezzo per riprendere, maestosamente, nei bassi, il primo motivo, che ora chiudesi sulla tonica. Anche la seconda parte (18 misure) ha il ritornello.

A questo quadro elegiaco viene a contrapporsene un secondo grandioso ed eroico: si vegga che cosa può il cambiamento modale sopra un'idea melodica: tutto si ingrandisce, tutto si eleva: è l'espansione di una nuova vita, gagliarda e forte.
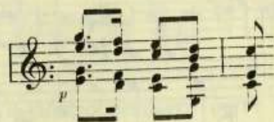



Anche questa idea melodica ha la sua seconda parte, con la ripresa della prima, perchè l'intero concetto in *maggiore* corrisponda all'antecedente in *minore*. L'equilibrio è perfetto. Le idee fondamentali del *Tempo* sono esaurite: la tesi e l'antitesi qui si completano in un dualismo psicologico d'un contrasto che scuote e impressiona profondamente.

Per altri, il pezzo avrebbe potuto sembrare terminato, non così per Haydn: vengono ora le *variazioni* — eminentememte artistiche — tanto del motivo in *minore* quanto di quello in *maggiore;* le variazioni sono due: dolce e delicata, nel suo elegante contrappunto, quella del *minore,* fiorita e leggiadra quella del *maggiore* — con tratto d'assolo di violino. — La seconda variazione del *minore* si vale invece, al primo *attacco,* di tutti gli
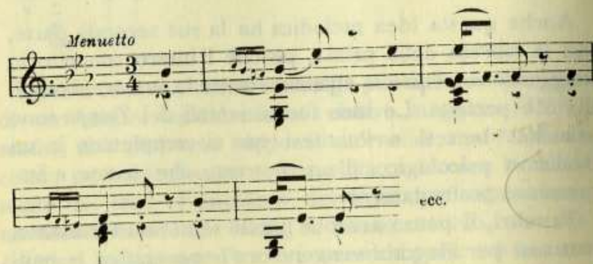
elementi dell'orchestra, nè cessano nel *maggiore* i violini di profondere la loro grazia.

Queste variazioni ricordano la grand'arte di Haendel. L'*Andante* ha una *coda*, o *postludium,* col tema:



nella quale il motivo *maggiore,* che si è alternato antecedentemente col *minore,* compie una nuova fase in mezzo a modulazioni inattese: è un *attacco* che preannuncia il reingresso del motivo in *maggiore,* che riapparisce difatti con pompa regale: il *Tempo* si chiude con grandiosità degna di Beethoven. Secondo il comune concetto che si ha dall'umile figlio del carradore di Rohrau, non lo si sarebbe creduto capace di assorgere a tanta elevatezza d'arte.

Il *Minuetto* ci trasporta in mezzo alla incipriata e galante società di dame dell'epoca: non sappiamo ridirne la leggiadria, ma esso la esprime felicemente con le sue note carezzevoli:
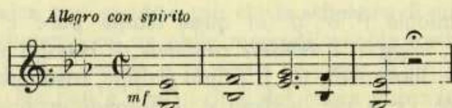



È un modello dell'antico minuetto, e cioè anteriore alla trasformazione così detta Beethoveniana, trasformazione che già comincia a mostrarsi in altri minuetti d'Haydn. Il minuetto della sinfonia N° 3 in *Mi bemolle* segna il passaggio dell'antico minuetto allo *Scherzo* Beethoveniano.
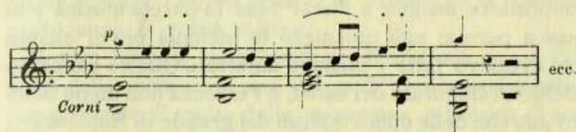
L'ondeggiare del *Trio* si distacca addirittura dalla plasticità ritmica della prima parte.

Per *finale* delle sue sinfonie, di solito Haydn preferisce la forma di *rondò,* ma in questa che ora esaminiamo l'autore si è tenuto alla forma monotematica.

Attacca modestamente con quattro battute per soli corni:




alle quali segue immediatamente l'idea melodica che dovrà dominare per tutto il pezzo secondo la maniera Mozartiana:




Le riapparizioni dell'unico tema sono infinite, fantasmagoriche, ora in forma fugata, ora a canone, quando idealizzate a *cantabile* e quando drammatizzate, passando per tutti i procedimenti e per tutti gli *effetti* noti alla composizione musicale, e tenendosi sempre in una sfera d'arte elevata e grande. Haydn sentì tutto l'influsso del genio di Mozart, incomparabile in siffatto genere di creazione musicale.

L'influenza di Mozart su Haydn si fa pure manifesta nella sinfonia N° 2 delle *Inglesi*, secondo il coordinamento delle 14 sinfonie edite dalla casa Breitkopf e Härtel di Lipsia, i motivi delle quali, briosi e d'origine popolare, sono sempre vivi e ridenti nella memoria di tutti noi. La sesta sinfonia delle *Inglesi* è anch'essa fra i capolavori Haydeniani (" *La Surprise* ").

Dopo la *introduzione,* densa d'armonie, spicca un *Vivace assai*, delizioso e popolare. Nella "*Militärsinfonie*"

manca un vero *Tempo Lento,* come non lo ha l'ottava di Beethoven. A proposito dell'ottava sinfonia di questo sommo, non si può tacere della somiglianza, se non altro spirituale e di sviluppo, esistente fra il suo *finale* e la 13ª (parigina) di Haydn (sempre della collezione di Breitkopf e Härtel). Beethoven sembra in qualche spirituale parentela altresì col primo *Tempo* della 12ª (inglese).

Le sinfonie 7ª, 8ª, 9ª (in quest'ultima pure c'è del Mozart, veggasi l'*Andante cantabile* di Haydn) si considerano intermedie fra il primo gruppo, costituito della 1ª, 2ª, 6ª, 11ª e 12ª (inglesi) e il secondo gruppo, formato della 3ª, 4ª, 5ª (inglesi), sempre, ben inteso, secondo i numeri dell'edizione di Lipsia.

Per chi assista alle opere teatrali di Mozart, è agevole accorgersi che uno dei tratti caratteristici di questo compositore insigne è l'aver resa la parola musica e la musica parola: egli umanizzò la melodia più di quanto non avessero fatto i maestri anteriori. Questo elemento psichico, raffigurato nei suoni, è l'essenza non meno della sinfonia che delle opere teatrali del grande di Salisburgo: i temi delle sue sinfonie, non altrimenti dei temi di molti altri suoi lavori (suonate, trii, quartetti, ecc.), sono riboccanti di *pathos,* sono pieni di anima, e di un'anima che sente con forza e con gentilezza: di qui i morbidi contorni, fluenti come la chioma di Venere, ritta e trionfante di bellezza sulla conca argentea, di qui la cantabilità degli ampli *adagi* di Mozart, in vivo contrasto con lo scintillare del rapido succedersi delle note nei motivi, o temi, Haydeniani, fuggevoli come il precipitare di stelle cadenti. Anche nei temi di sentimento il rinnovatore della sinfonia conservasi sereno nella sua attività sana e forte.

L'elemento *cantabile* fu introdotto da Mozart non solo negli *adagi* e nei pezzi congeneri, ma anche negli *allegri:* ciascun *Tempo* ebbe poi, per lui, un più vasto sviluppo, l'elaborazione tematica si fece più complessa e l'intera opera d'arte ebbe più intima e vigorosa unità e un significato ideale più alto e più nobile.

Salendo ancora lo scalèo su cui Haydn fu condotto da Mozart, troveremo, più tardi, alla sommità Beethoven, e non si dirà più che lo stile *cantabile,* — la *melodia umana,* — renda impura la musica strumentale. Ecchè, il Nägeli avrebbe forse voluto condannare la musica ad una eterna formola decorativa, ad essere un corpo senz'anima, una simbologia di suoni senza rapporti di sorta con la vita? Se la risposta fosse affermativa, la musica non sarebbe più che lo scheletro di un corpo, uno scheletro cui un abile meccanico abbia sostituito ai nervi i fili d'acciaio e al cuore la mano di un giocolatore. Ma non è così: i ritmi del cuore si rendono udibili col suono, e l'arte sentimentale per eccellenza è la musica.

L'attività di Mozart coincide con quella di Haydn nello spazio corso dal 1764 al 1791, perocchè la sua prima sinfonia l'*enfant prodige* di Salisburgo la compose a otto anni. È verità storica!

Mentre Haydn, come scrittore di sinfonie, prese l'abbrivo dalla *suite* e da una specie di musica strumentale non dissimile di molto dalla *cassazione,* o musica di congedo, ed anche serenata, Mozart partì dalla sinfonia teatrale italiana: popolare e realistica l'arte del primo, più aristocratica ed elevata l'arte del secondo.

Questa si innalza dallo stile dei Traetta, degli Hasse, dei Jommelli allo stile solenne ed augusto della sinfonia in *Do maggiore,* cui si appose — non da Mozart ma dai critici — il nome di *Giove.*

Le sinfonie di Mozart si possono dividere in due categorie: quelle in cui predomina il carattere della *ouverture,* e quelle in cui prèdomina il sinfonismo, inteso modernamente. Accanto a queste due categorie vi ha un gruppo di sinfonie che si avvicina alle *suites* e alle *cassazioni,* senonchè non si è d'accordo sulla loro autenticità: una di esse poi sembra assolutamente opera di Leopoldo Mozart, padre di Wolfango.

Vi sono poi le sinfonie di transizione (la VII$^a$ e la IX$^a$, della edizione Breitkopf e Härtel) coi due temi decorativi e festosi della *ouverture,* in opposizione a melodie

spianate, svolte largamente, come non ne aveva la vecchia sinfonia.

La sinfonia in *Do* (1780) (N° 10 della raccolta di Breitkopf e Härtel) precorre i tempi. Il secondo tema si anima di cantabilità con un'efficacia pur essa ignota alla *ouverture*.

I minuetti di Mozart, sebbene melodici, risentono però più dell'antico di quelli di Haydn: hanno minore gaiezza, diremo di più: talvolta li avvolge una tinta mesta. I finali hanno invece del baccanale, tanto sono vivaci ed irruenti.

Alcune cause esteriori hanno determinato in Mozart forme sinfoniche diverse: per esempio, la prima parte della sinfonia N° 7 doveva appartenere ad una serenata, e perciò ha carattere di *ouverture*. La sinfonia in *Re maggiore* era dapprima destinata ad una festa di famiglia: perciò il primo tempo ha un solo tema, condotto, per altro, con sommo magistero contrappuntistico. L'*Andante* ha della canzone (1782).
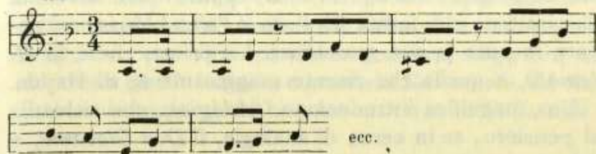
Nella quinta sinfonia e nella sesta *(Linzersymphonie)* sentesi — e ciò va ben notato — la influenza Haydeniana.

Se studiando le sinfonie di Haydn si trovano punti di contatto con le sinfonie di Mozart, studiando queste si trovano punti di contatto con quelle: un recondito impulso spingeva l'uno verso l'altro: si scambiavano fra loro e spiriti e forme, caratteri estetici e processi tecnici; in ciò nulla di strano: è nelle leggi di natura che enti ed essenze si completino tra loro.
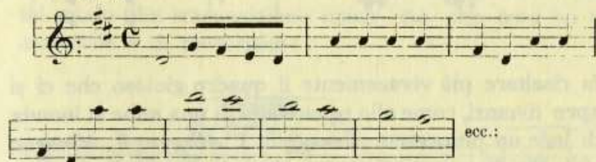
Così, anche là dove Mozart rinuncia ai temi frondosi ed ornamentali dell'antica sinfonia (*ouverture* d'opera) italiana e adotta i modi del *bel canto spianato,* come ne sono esempi quel grido dell'anima nella sinfonia in *Re maggiore*
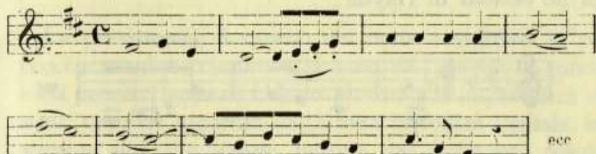



o quel gemito a singhiozzi




non isdegna poi d'avvicinarsi a papà Haydn: non solo lo spirito ma anche la lettera sono tra loro concordi nel *finale* di questa sinfonia (la 7ª della edizione Breitkopf e Härtel):




MOZART (1780).
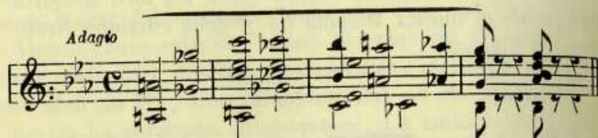



HAYDN.

E così pure, sull'esempio di Haydn, Mozart per la seconda parte dei suoi *Allegri (I° Tempo* e *Finale)* non crea più nuove idee melodiche, come faceva nelle prime sinfonie, ma si vale dei temi della prima parte.
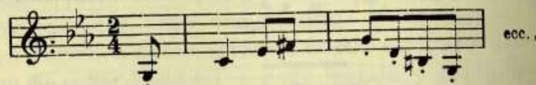
Di tutte le sinfonie di Mozart, — si fanno ascendere a 47, — tre — nelle quali spesso le anime dei due maestri sono affettuosamente affratellate, — hanno il primato, e cioè quelle denominate il *Canto del cigno,* l'*Orrida* e *Giove;* furono composte in brevissimo tempo

dal 26 giugno al 10 agosto 1788; eppure quale diversità di carattere e di forma fra l'una e l'altra! Mozart vi appare in tutta la sua grandezza. La prima, che è in *Mi bemolle*, è quella che risente maggiormente di Haydn.

Una magnifica introduzione *(Adagio)*, che richiama al pensiero, se in cerca di analogie, il *Don Giovanni*, e chiusa con alcune battute altamente romantiche, e con i bellissimi accordi:
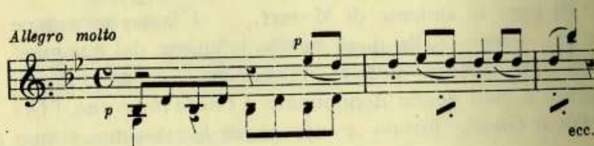



fa risaltare più vivacemente il quadro gioioso che ci si apre dinanzi, come allo squarciarsi di una nube si inonda di luce un pittoresco paesaggio. L'*Allegro*, il *Minuetto* e il *Finale* sono tutti e tre pieni di vita e di gaiezza: vi festeggia lo spirito del maestro di Rohrau, — persino l'*Andante* rievoca la memoria di quello della sinfonia in *Mi bemolle* di Haydn:
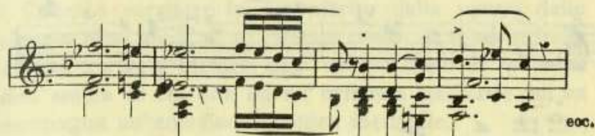



sinfonia che fa bel riscontro a questa di Mozart.
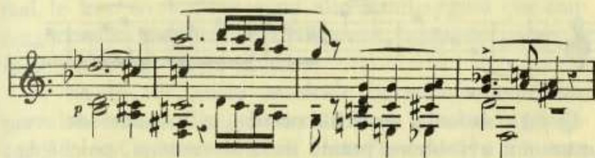
Al carattere spiritoso del *Canto del cigno* fa contrapposto la tristezza dell'*Orrida* (in *Sol minore*). Nel primo Tempo insiste la figura tematica



sebbene non manchi un secondo tema importante al relativo maggiore (in *Si bemolle*), che nella terza parte vedremo riapparire non alla tonica, fatta ***maggiore,*** ma alla sesta (in ***Mi bemolle***), e poscia in *Sol minore.* Ed oltre il secondo tema ve ne ha pure un terzo in *Si bemolle*




nella parte di trasporto così trasformato, togliendosi per tal modo alla trasposizione tonale ciò che essa ha di materiale e di meccanico:
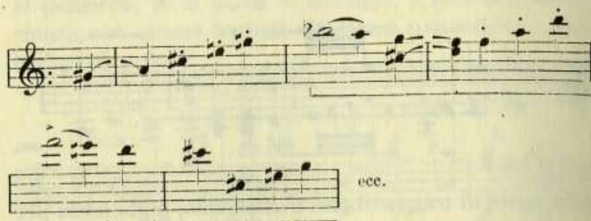



La persistenza, il ritorno del tema esorditivo in parecchie tonalità relative e lontane dà l'idea di un rondò i cui pensieri episodici sieno elevati alla importanza di temi, tuttochè assorbiti dalla idea melodica capitale, insistente sino alle ultime misure del bellissimo ***tempo,*** di una tristezza sommamente poetica.

E parimenti di un'alta ed intima poesia è l'***Andante*** (in ***Mi bemolle***), basato su tre temi; il ***pathos*** romantico è riversato nelle più pure forme della composizione classica: lo sviluppo è una maraviglia di logica.

Il minuetto *(Allegro),* in *Sol minore,* triste, doloroso nella prima parte, nella seconda *(Trio),* in ***Sol maggiore,*** spira un'aura consolatrice di cui sentivasi il bisogno in mezzo a tanta mestizia.

Nell'ultimo *Tempo* sembra vi gemino le anime di Beethoven e di Schumann: ne abbiamo la visione quando

specialmente il primo ritmo del *Tempo* prende a svolgersi nella seconda parte, nel momento appunto che l'idea madre è trattata ad imitazioni fra le voci estreme: è un lamento, un grido, quasi un blasfema Leopardiano, dal passo:




sino alla ripresa del motivo iniziale:




Questa sinfonia, anzichè *orrida,* gli amatori dei soprannomi avrebbero potuto dirla *romantica,* poichè la profondità della sua espressione ci schiude tutto un mondo d'angoscie: è l'epodo di una grande ed intima sventura.

Le tre sinfonie di Mozart delle quali andiamo parlando, — quella in *Mi bemolle,* quella in *Sol minore* e l'ultima in *Do maggiore,* — offrono tre stadii della vita dell'uomo: la fanciullezza gioconda e spensierata: la virilità con le sue ardenti aspirazioni, le sue lotte, i suoi dolori, e l'età dell'esperienza, della filosofia, che ci porta a stimare l'esistenza per ciò che è e a riporre in alto l'appagamento delle brame che ci consumano.

Gli è perciò che dopo i dilaniamenti dello spirito ne viene la liberazione: Anteo, toccato terra, si rialza più gagliardo.

È con la sinfonia in *Do (Giove)* che Mozart esce dallo spasimo del reale, del finito, ed assorge alla serenità dell' ideale e dell'infinito.

Maraviglia di creazione in tutti i suoi particolari, di unità di carattere, getto inesauribile di melodia limpida, dalle ampie ondate, esempio di perfezione stilistica senza antecedenti di valore così grande, questa sinfonia è un vero monumento del genio di Mozart, e come tale degna di portare il nome del padre dei numi.

Codesto carattere le è conferito dalla natura delle singole idee musicali di ciascun *tempo,* e tutte in bella affinità tra loro, mentre esse compongono le potenze dell' anima di chi ode ad un' armonia spirituale cui va compagna un' emozione estetica ineffabile.
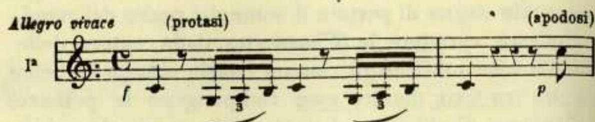
Non soltanto le idee melodiche principali — analoghe ai motivi egemonici detti Wagneriani (*Leitmotive*) — ma anche le secondarie e le congiuntive (*passi modulanti*) sono conservate, riprodotte, maneggiate con iscopi determinati e in modo che non isfuggono a chi segua le loro fasi, le loro evoluzioni: sono altrettanti organi che concorrono alla costituzione dell'essere, appunto come le membra di un corpo vivente.
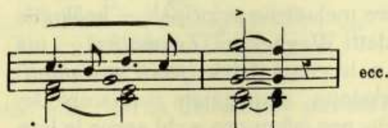
Vi ha in un pezzo musicale necessariamente una parte meccanica i cui materiali sono i suoni e gli accordi aventi speciali funzioni dinamico-tonali; e a questa parte meccanica s' accompagna la poetica, che nasce dalla scelta e dalle combinazioni degli elementi tanto ideali quanto materiali per impulso del genio creatore.
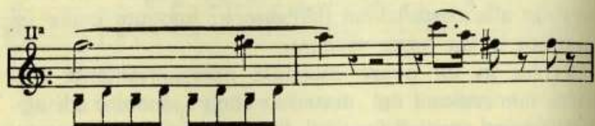
Ora bisogna vedere come in Mozart è realizzata questa unione indissolubile dei due coefficienti estetici! Bisogna vedere ciò che è avvenuto della forma di *tempo* dei padri della sinfonia, di quella, ad esempio,del Sammartini! Bisogna vedere, infine, quale mente ordinatrice splende in questa sinfonia, che ci mostra qual cammino abbia percorso la musica strumentale dai suoi primordî al momento in cui si manifestava la potente individualità di Mozart!

Il primo *tempo,* di una serenità olimpica, ha la classica forma a due grandi suddivisioni, la prima delle quali col ritornello: tre sono le idee melodiche principali; queste si decompongono in idee secondarie: la *protasi* (il primo membro della melodia) e l' *apodosi*
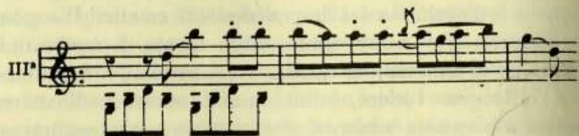
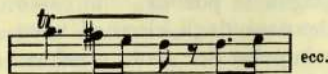
(il secondo membro) a loro volta diventano temi anch'essi di svolgimenti episodici che ricongiungono i temi principali. Nella prima parte del primo *tempo,* le idee principali sono queste:
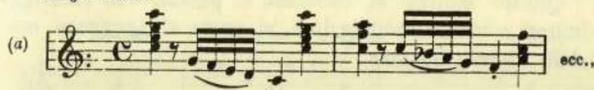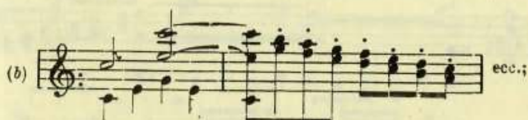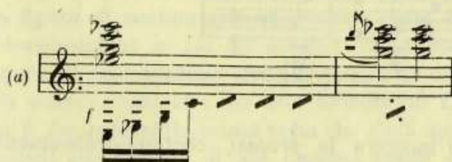












Tutte e tre le idee principali sono seguite da una o da due idee melodiche nuove secondarie; in ciò risiede l'ampliamento di forma che la sinfonia ebbe da Mozart prima che Beethoven vi stampasse l'orma della sua alata e ardente fantasia.
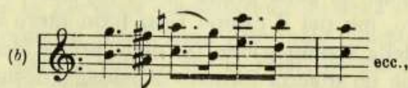
I temi secondari, o collaterali, sono i seguenti, in continuazione della prima idea melodica:







in continuazione della seconda idea melodica:
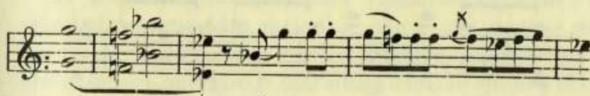






idea quest'ultima dedotta dalla *apodosi* del primo tema.

La terza idea melodica ha la seguente figurazione secondaria, che qui costituisce la cadenza della prima parte:
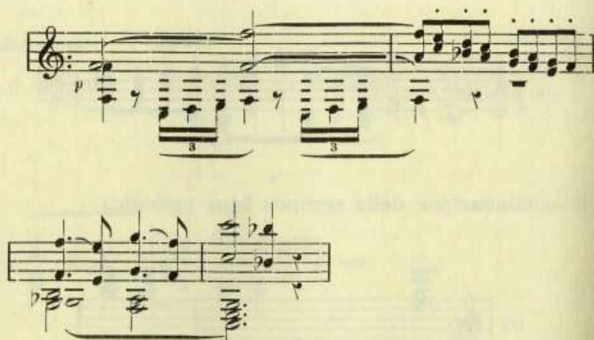



Questi gli elementi della prima parte.

La seconda parte — l'episodio — attacca con la modulazione a unisoni in *Mi bemolle,* nel qual tono si svolge il III° tema capitale:
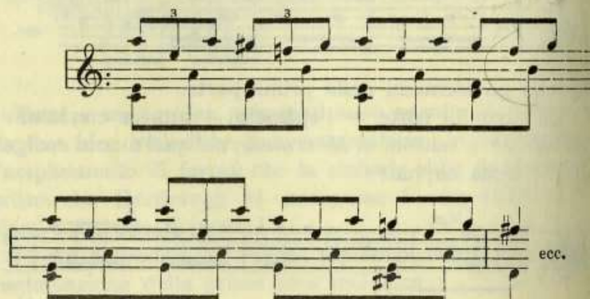


Questo motivo fa cadenza, e poscia, con passaggi imitati e ardite modulazioni, si porta al seguente *modello* di *progressione:*
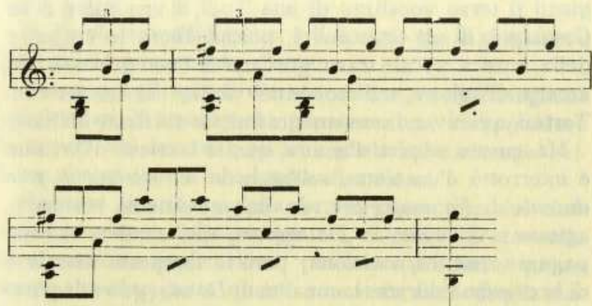


Vi si incontra la *protasi,* contemporaneamente alla continuazione (*b*) della prima idea; l'*apodosi* completa il pensiero, ma poi il campo resta tutto intero alla figurazione della continuazione (*a*) della prima idea melodica, finchè un attacco, formato di passaggi desunti dalla cadenza del terzo tema, introduce al primo tema, seguìto dalla figurazione dell'idea di continuazione (*b*), ma in *Do minore* prima che in *Sol maggiore,* quinta del tono.

Il *passo modulante,* o *traslativo,* che nella prima parte era il seguente, per passare in *Sol* (quinta di *Do*):



ora, per restare in *Sol,* quinta di *Do,* è così modificato:



La figura di continuazione (*a*) serve come di *attacco* alla trasposizione in *Do* del secondo tema principale; la figura di continuazione della seconda idea ora appare in *Fa minore,* tono che sta alla tonalità di *Do* come stava il *Do minore* (la prima volta che s'udì questa idea melodica) alla tonalità di *Sol.* Quanto segue è trasposizione in *Do* della continuazione (*b*) della seconda idea conducente al terzo tema principale. Questo è per tal modo udito in tutte e tre le *parti*, poichè si ricorderà che oltre di essere apparso nella prima parte, figurò pure nella seconda. È seguito dalla sua cadenza e dagli accordi di chiusa. Così termina questo *tempo* di una logica rigorosissima e di una *strategia* tematica, ci si permetta l'espressione, che attesta come il genio sia governato da un principio matematico.

Sono sei temi in evoluzione, ma trattati tutti con uguale cura, come farebbe un padre amoroso con altrettanti figliuoli. Concetto e forma sono di una stessa perfezione. Una così rara bellezza non ci poteva essere rivelata che dall'analisi, mentre alla udizione del lavoro se ne subisce soltanto, e indeliberatamente, il fascino degli effetti complessivi.

Ha tre temi principali pure l'*Andante cantabile:* lo stile della prima idea melodica, che è una geniale rievocazione della musica vocale del tempo, semplice nelle prime misure, non aliene dall'atteggiamento ritmico della

Sarabanda idealizzata, si scioglie poi in rifioriture arieggianti il terso vocalizzo di una Todi, di una Banti, di un Guadagni, di un Crescentini, poichè allora le eleganze della musica vocale trasmigravano di buon grado, e ben accette all'uditore, sulle corde del violino dei successori di Tartini, o venivano soavemente imitate dal flauto idilliaco.

Ma questo sospiro d'amore, questo lamento d'Arcadia è interrotto d'un tratto, sull'accordo di *settima di producente* di *Fa maggiore,* da un movimento *sincopato,* agitato e doloroso, in *Do minore,* che sembra accompagnare una fosca visione; però la tempesta morale è di brevissima durata: la tonalità di *Do maggiore* acquista i suoi diritti ed è l'essenza di una melodia casta e serena che calma la nostra agitazione:

Anche questa parte, come nel I° *tempo,* ha il ritornello.

Nella seconda si contrastano il campo l'idea agitata (secondo tema) e l'idillica (primo tema); un *forte* episodico — idea musicale non apparsa antecedentemente — con passi d' agilità dei violini su un accompagnamento di vigorosa plasticità ritmica — è come una divagazione che ci riconcilia col reingresso della melodia dolce e tranquilla del terzo tema, ora in *Fa;* e poichè dessa prese il posto del primo tema, così questo si presenta per chiudere il *tempo.*

Del *Menuetto (Allegretto)* vogliamo pure far avvertire la indole mite, delicata e lo stile *cantabile* delle prime due parti: la terza (il *Trio*) è alquanto Haydeniana, ma ringiovanita dalla magica penna del compositore.

Ci siamo indugiati sui precedenti *tempi* per aver idea della struttura plastica di ciascuno, per iscoprire le ragioni della loro bellezza di concetto e di forma: ben sei temi capitali si svolsero nel primo tempo, avvicendati, intrecciati, risolti con l'arte del genio, e tre nell'*Andante cantabile,* e tutti diversi tra loro, pur tuttavia

armonizzando, come le figure di un quadro, in un concetto unico.

Il *Finale,* splendidissimo, è il fastigio che si richiedeva per un tal monumento d'arte.

Non sono gli epiteti d'ammirazione, nè gli imaginari programmi illustrativi che possono farci comprendere la natura del lavoro e farcene gustare le sovrane bellezze, bensì la sua ideologica disamina.

Soltanto la scienza della forma, consacrata dai classici, e la scienza del contrappunto, entrambe portate alla loro massima esplicazione, potevano produrre questo *tempo* che vince tutto quanto era stato fatto di più maraviglioso nella sinfonia sino a Mozart.

Nessun altro autore può in pari grado educare il gusto musicale, nè procurare al musicista un più vitale nutrimento. Anche qui il principio *fugato* ne è la base, l'anima, la ragion d'essere.
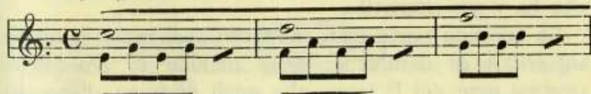
Tuttavia non si tratta di una vera *fuga*: questa in più punti qui si forma come risultato dello sviluppo e contrasto dei temi; ma ciò che sovrasta a tutto è l'idea musicale, simbolo della nostra concezione dell'augusto e del grande, di una arcana potenza reggitrice il destino degli umani.
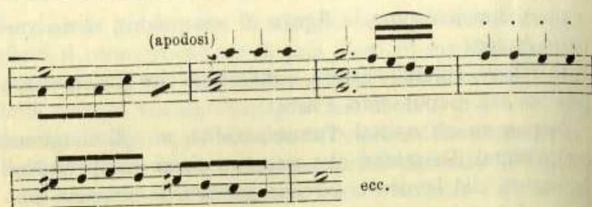
Questo finale non deroga alla tradizione delle tre parti: I[a] *esposizione* (dei temi), II[a] *elaborazione*, III[a] *ripetizione,* con *trasposizione* tonale dei temi preuditi.

I temi sono quattro, trattati quando omofonicamente (a melo-armonia) e quando polifonicamente; più che l'armonia moderna domina il contrappunto, sciolto però dai legami dell'arida scolastica: dappertutto vi ha senso di vita e l'alito del genio, fecondatore delle forme più severe dell'arte.
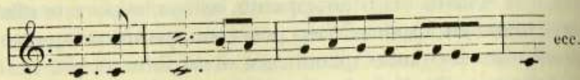
I° Tema.

*Molto allegro* (protasi)
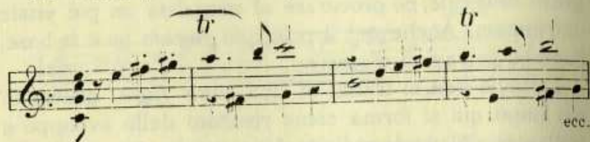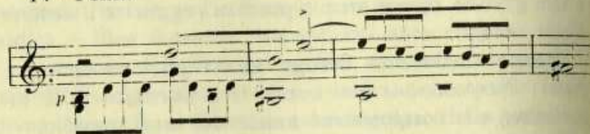





IIº Tema.




IIIº Tema (formato col passo modulante alla quinta).
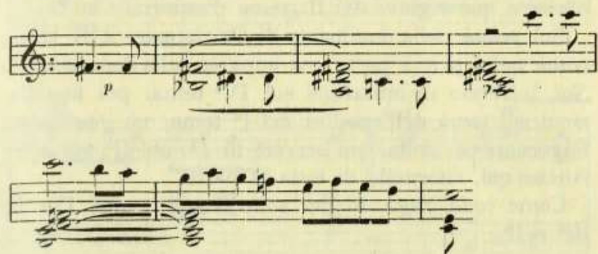



IVº Tema.
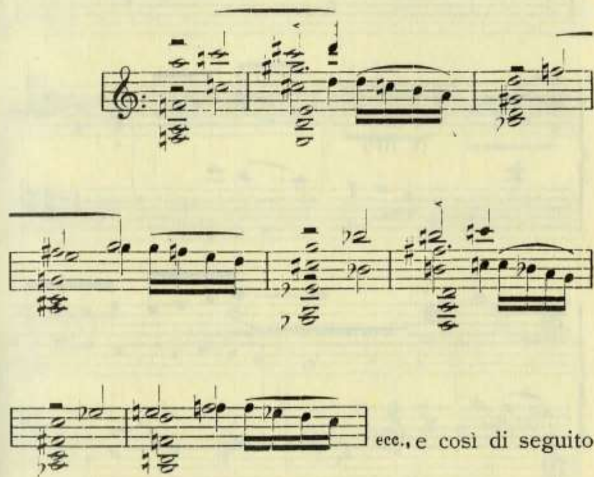


Esposti i primi due temi (dopo una cadenza sospesa), *impianto* di *fuga* a quattro, il cui *soggetto* è formato col Iº tema; e, dopo il passo modulante, ripresa del IIº tema in *Re maggiore,* poi alternativa dei temi IVº e IIº e *pedale* col tema IIIº, indi passaggi a semicrome combinati col tema IVº, e *coda* colla figura dell'apodosi del Iº tema; il IIº tema riappare ancora, imitato dai bassi, per moto contrario, e con esso termina la prima parte, che ha il suo ritornello.

La seconda parte (con ritornello anch'essa) comincia sul *pedale* di dominante della tonalità di *Do* con le quattro note del Iº tema, alle quali servono d'apodosi

quattro battute del II° tema, e così per una seconda volta; — poi imitazioni serrate pure sul II° tema; — accenno al I° tema, e di nuovo imitazioni del II° tema per moto contrario, modulate alla dominante di *Mi minore; piano,* succedono le seguenti imitazioni




E *attacca* la terza parte col tema che iniziò il *tempo.* Non vogliono essere trascurate le combinazioni armoniche seguenti, che con Schumann e Wagner presero tanto piede :
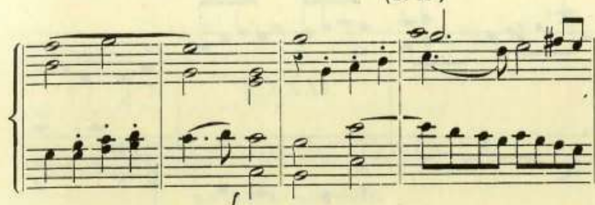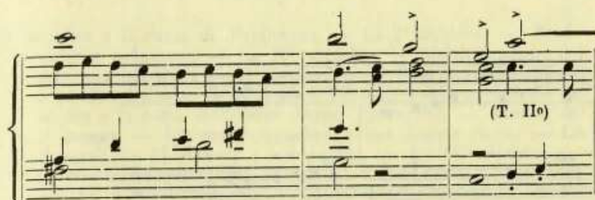


sino a un reingresso del III° tema, portato, in una progressione tonale, in *Do*, e infine modulante in *Sol maggiore,* come la prima volta aveva modulato in *Re maggiore;* poi ritorna la II$^{a}$ idea ad imitazioni serrate, arrestantisi sulla dominante di *Do,* nel qual tono riappare il IV° tema, come si fa nella forma di sonata ordinaria, e qui seguìto dal II° tema trasportato in *Do.*
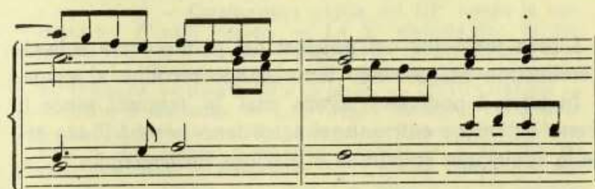
Sul *pedale* della dominante di *Do* riappare il III° tema, come nella prima parte era apparso sulla dominante di *Sol.* Intreccio di imitazioni sul IV° tema, poi modulazioni sul tema dell'apodosi del I° tema, un *fortissimo* folgorante e imitazioni serrate in *Do* sul II° tema. — Anche qui, ritornello di tutta la parte.
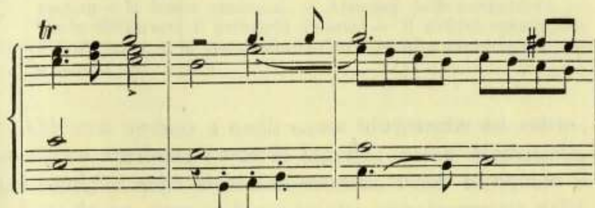
Come *coda, fuga,* in cui sono riuniti i temi IV°, I°, III° e II°.
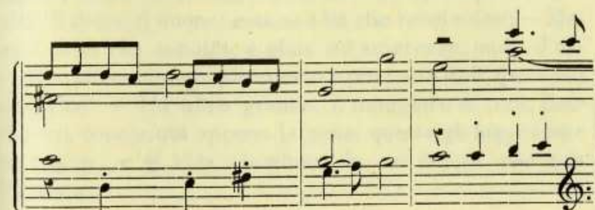
(T. IV°)
(T. I°)
(T. III°)

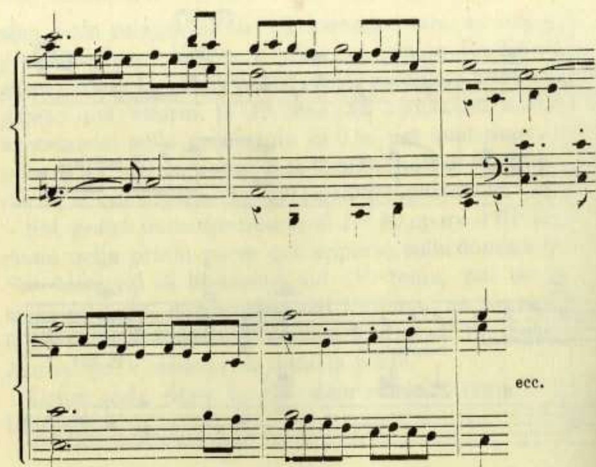

(T. II°)


(T. II°)




tr






L'idea melodica dell'apodosi del primo tema e la ripercussione del secondo tema dànno termine al *tempo*.

In tutto il poderoso lavoro mai la fantasia vince il freno dell'arte: entrambe si accordano perchè l'idea del bello abbia una splendida e gloriosa incarnazione.

———

## § XXXI.

# IL GENIO DI BEETHOVEN

### LE NOVE SINFONIE.

Il carattere e il cuore di Beethoven. — La I$^a$ sinfonia. — Tradizione e progresso. — La II$^a$ sinfonia. — Moltiplicazione del principio tematico. — Il sentimento di libertà in Beethoven e la III$^a$ sinfonia. — Wagner e l'Eroica. — Il contenuto del lavoro e la lotta dell'uomo contro l'avversità. — Vastità del I$^o$ *tempo*. — La marcia funebre e sua doppia *fuga*. — Lo *Scherzo*. — Il *Finale* a *variazioni*. — La IV$^a$ sinfonia. — Ulteriore moltiplicazione dei temi. — Singolarità dell'*Allegro vivace*. — La V$^a$ sinfonia. — Beethoven e il suo mondo ideale. — Insistenza di un unico ritmo nel I$^o$ *tempo*. — *Andante a variazioni* — Caratteristica tragica del III$^o$ *tempo* in contrasto col *Finale* gioioso. — La V$^a$ sinfonia tipo di perfezione tra idea e forma. — Significato estetico della *Pastorale*. — La VI$^a$ sinfonia. — La VII$^a$ sinfonia e unicità tematica del I$^o$ *tempo*. — Novità nello *Scherzo*. — L'VIII$^a$ sinfonia — Vi rivive il *Minuetto*. — Lo sviluppo ideologico del *Finale*. — La IX$^a$ sinfonia. — Il I$^o$ *tempo*. — Suo significato filosofico. — Lo *Scherzo* e sua nuova forma. — L'*Andante* e i suoi due temi a *variazioni*. — L'ultimo *tempo* con cori e assoli. — L'*Ode alla gioia* di Schiller. — Il concetto poetico e la forma musicale. — Apoteosi della *variazione*. — Come conservato il principio d'unità. — Il motivo egemonico, o *Leitmotiv*, e le sue trasformazioni. — Alto concetto estetico e morale del lavoro.

Abbiamo veduto a quali cause intrinseche ed estrinseche va attribuita l'arte di Haydn: come Metastasio, cui somiglia nella lucidezza estetica, visse tranquillo e agiato; la sua arte non rende che un solo aspetto della vita: il dolce, il buono: essa non ha che rosei colori; — Mozart, della vita conobbe e gioie ed amarezze, onde il carattere più completo, più umano e più vario dell'opera sua creatrice. — Un altro grande, il maggiore di tutti, Beethoven, conosciuta appena la gioia, questa gli fuggì come un sogno, e si vide piombato in un dolore che non ha nome.

I lavori dovevano necessariamente risentire delle condizioni di spirito dell'autore.

Già per sua natura, il carattere di Beethoven era un fenomeno di ogni sorta di antitesi, delle quali gli si avveniva talvolta di toccare l'estremo limite dello stadio acuto; ma in fondo della sua anima risiede una bontà che ha pieno riscontro soltanto nella grandezza del suo genio. Nè senza questa virtù egli sarebbe stato Beethoven.

Uomo dalle patenti contraddizioni, oggi rifiutasi di ricevere colui (il principe Lichnowski) al quale domani dedicherà i suoi *Trii* (Op. 1ª, 1795) e alcune fra le sue più belle sonate per pianoforte, la *Patetica* (1800), la 12ª (Op. 26, 1802), la 27ª (Op. 90, 1816).

Ma che più? Dopo di aver amato perdutamente, nel 1801, la Guicciardi, un incanto di bellezza italiana appena diciassettenne, e, trascorsi tre anni, vistosi volgere da essa le spalle per andare sposa a un coreografo, quando nel 1821 ebbe ad incontrarla, e ne conobbe le tristi condizioni finanziarie, egli la soccorse di una cospicua somma (1). Commossa, ella lo ringraziava ai suoi ginocchi. Beethoven non le rivolse uno sguardo: era generoso verso la sventura, non verso la infedeltà!

Com'è noto, è a Giulietta Guicciardi che Beethoven dedicò quella poeticissima sonata in *Do diesis minore* (Op. 27, N° 2) che ispirò un famoso squarcio della *Norma* di Bellini, sonata detta *le claire de lune* (1802), e che formò, e forma sempre, l'amore delle anime gentili per la sua contenenza così soavemente romantica.

Non è però vero che Beethoven si rifiutasse di ricevere Rossini: sta invece il fatto che vi fu tra loro un colloquio; ma l'uno straniero alla lingua dell'altro, fu brevissimo, e per entrambi rammaricante, poichè la loro conversazione non poteva essere che mimica!

(1) Un americano, Alessandro Wheelook Thayer, ha una voluminosa vita di Beethoven (pubblicata dal Weber, di Berlino), lavoro di sommo momento contenente fatti ignorati, lettere inedite, rettifiche di date, ecc., ecc. Il Thayer distrugge numerose leggende destituite di fondamento e molti racconti inesatti, tra cui quelli riferentisi alla pretesa povertà di Beethoven.

Lo ha provato l'Erlich. — D'altra parte è istruttivo il conoscere ciò che il grande Renano pensava del Pesarese. L'organista Freudenberg, rendendo conto di un suo colloquio col grande maestro, scrive: " Io mi pensava che Beethoven volterebbe in derisione il semidio del momento — Rossini; — io m'ingannava „. " La musica di Rossini, mi disse Beethoven, è la traduzione dello spirito frivolo che distingue i nostri tempi, e tale è la sua prontezza e fecondità che egli impiega a comporre un'opera altrettante settimane per quanti anni vi impiega un tedesco; ma è un uomo di talento e un melodista „.
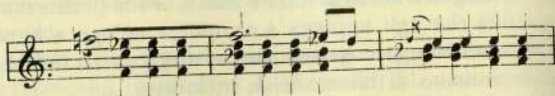
È nota la tenerezza di Beethoven per la madre e una sorella, delle quali egli pianse la morte ancora giovinetto: quella tenerezza fecondò nella sua anima l'amore dell'umanità.

Beethoven provò le divine espansioni della gioia nel tempo in cui egli era studente a Vienna, sotto la direzione prima di Haydn e poi di Salieri, ai quali, riconoscente, dedicò le sue prime ispirazioni, già rivelanti la sua anima appassionata (Op. 2ª, N° 1) e ditirambica (Op. 2ª, N° 2), il suo ossequio alle tradizioni classiche, ma vedute attraverso il prisma della sua mente e della sua libera fantasia di poeta (Op. 2ª, N°3): già vi si trova la personalità del maestro. Le sonate dedicate a Salieri, in numero di tre, sono per pianoforte e violino: è l'opera 12ª, esuberante di vigore giovanile (1799); e a questo periodo appartiene la sua prima sinfonia: — una corrente di lava; — nel primo *tempo* Beethoven sembra guardare ora il passato ed ora l'avvenire.

L'analisi ci permetterà di sviscerare le bellezze del lavoro.
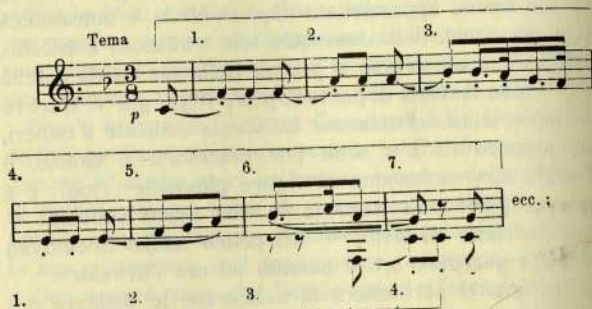
Di poco momento la introduzione, l'autore ricava bellissimo partito dal I° *tema* (*Allegro con brio*); come spirito e come forma risente del I° *tempo* (*Allegro vivace*) della sinfonia *Giove* di Mozart. L'idea melodica principale si suddivide in due membri, *protasi* ed *apodosi*, ed è seguita da un' idea di continuazione, o collaterale. — Mozartiano pure il II° *tema*, alla quinta. Anche qui le sue due figure:

(protasi = , ed apodosi = ) servono allo sviluppo dei brani episodici e di congiungimento. La *Jupiter* fa capolino pure alla cadenza precedente il momento in cui al *forte* succede il *piano* con la protasi del secondo tema svolta in minore, dove spunta una nuova idea epodica:



Lo sviluppo è Haydeniano.

In tutto il *tempo* ferve la giovinezza di Beethoven; — un sorriso di grazia è l'*Andante cantabile con moto.* Il ritmo fraseologico è nel rapporto *epitriton* (4 — 3), espressione di una tranquillità non imperturbata. Qui il primo suono della 5ª misura è fine del membro di frase antecedente e principio del susseguente:
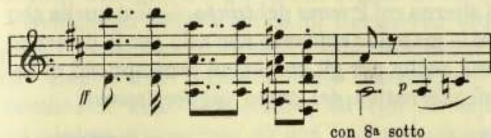



la risposta al tema è nello stile della *fuga*. Sin qui Beethoven si ispira ai suoi grandi precessori, ma nel complesso dello sviluppo la sua fantasia spazia dominatrice indipendente. Nel *Minuetto* (*Allegro molto e vivace*) si avverte anche più lo spirito innovatore del maestro per la maggior vivacità del pezzo, così singolare nel *Trio* che ha quasi la forma di un accompagnamento ritmico trocaico a puri accordi.

Il *Finale,* — con quella singolare anacrusi, *adagio* molto prolungato, e che da un breve inciso melodico si sviluppa sempre più, come una timida e dolce domanda, — si tramuta all'improvviso in una melodia vivacissima e scherzevole che seduce l'orecchio: è un *rondò* che evoca l'arte ridente di Giuseppe Haydn. È un inno alla gioia ed alla beatitudine dei verdi anni.

Beethoven ardeva della febbre dell'arte e la sua penna non riposava un istante: il suo genio aveva già saputo trasformare tutti i generi di musica da camera e da concerto: ciò appare anche dalla seconda sinfonia, quella in *Re maggiore*, composta nel 1803, ed eseguita un anno dopo.

Nelle prime note della bellissima introduzione *(adagio molto)* pare traspiri la soavità che doveva inondare l'anima di Beethoven contemplante il viso di Giulietta Guicciardi, diffuso di una bellezza ideale; nei passi agitati dei violini e dei violoncelli vi ha la trepidazione dell'amore e un presentimento dei futuri dolori; il passo iniziato ad *unisoni, fortissimo,* lo tradisce:



con 8a sotto

Qui vi ha tutto il carattere tragico del *fortissimo* che si sprigiona dalle *quinte* all'esordire della Nona sinfonia.

Si sente che la fatalità ha picchiato alle porte di Beethoven; se da un lato l'amore della Guicciardi pareva sorridergli, ed egli allora ne provava la pura voluttà, dall'altro, nello stesso anno ch'egli conobbe la sua *bella e giovane incantatrice* (così la chiama in una sua lettera a Wegeler, — correva il 1801 —), già aveva avvertiti i primi sintomi della infermità che doveva più tardi gettarlo nella desolazione. L'armonia visibile spogliata dell'armonia udibile: quale tormento per un musicista!
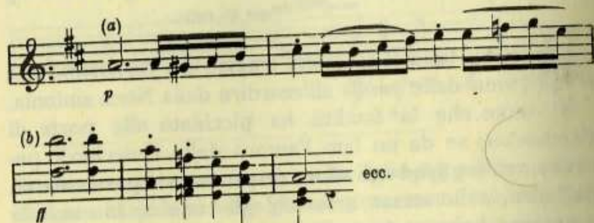
Ma senza questa sventura l'arte avrebbe Beethoven?

L'ulteriore sviluppo dellla sinfonia, così pieno di vita, ci mostra che Beethoven sul principio aveva forza di reagire contro la brutalità del male, di fatti scriveva nel giugno del 1800 al dottor Wegeler: " Il mio udito s'indebolisce sempre più da tre anni. In teatro sono obbligato ad appoggiarmi all'orchestra per udire l'attore; non odo più i suoni elevati degli strumenti e delle voci, allorchè sono un po' lontano. Ho sovente maledetto la mia esistenza. Plutarco mi ha insegnato la rassegnazione. *Voglio sfidare il mio destino,* benchè vi sieno dei momenti in cui mi sento la creatura di Dio la più infelice! „

Nelle parole che abbiamo riportate in corsivo: " *Voglio sfidare il mio destino* „, è l'intero programma dell'opera capitale di Beethoven: la sua lotta contro la sventura.

Ma l'ora di questa lotta non è per anco giunta: a trent'anni non si rinuncia alle speranze!

E la dea lusingatrice ispira il primo *tempo* della sinfonia in *Re,* dallo sviluppo Mozartiano. Beethoven ama moltiplicare il numero dei temi — (valendosi per questi di idee melodiche secondarie), — così la frase tragica incidente più sopra trascritta, e appartenente alla introduzione, si alterna col I° *tema* del *tempo,* — così quella che questo posti in maggior evidenza non solo per la diversità dei ritmi ma anche per gli immediati contrapposti di colorito e dall'alternativa del *piano* col *fortissimo :*




Il secondo disegno melodico (*b*) non perde neppur esso la sua preponderanza nell'ulteriore sviluppo del *tempo.*

Una pittura placida e dolce il *Larghetto,* nel quale sono pure richiamati i motivi secondarî, elevati alla di-

gnità di temi. La molteplicità dei fenomeni di uno stato psicologico fondamentale provoca una straordinaria ricchezza di sviluppi e di modulazioni, poichè è la modulazione tonale che esprime le più delicate modificazioni di un sentimento, di una passione. Le modificazioni quando avvengono anche nel ritmo esprimono una maggiore intensità e caratteristica dinamica nella passione stessa.

Si avverta che in questo *Larghetto* due sono le idee melodiche sulla tonica e due sulla dominante, talchè potremmo chiamarlo un *tempo* a doppia esposizione tematica, e ciò a riconfermare la natura della contenenza psichica del *tempo* stesso.

Beethoven si compiaceva nell'abbandonarsi alla dolcezza della pace.

Lo *Scherzo* è di una bellezza d'invenzione che colpisce di maraviglia nuova. Il suo spirito, staremmo per dire il suo *humor,* ferveva già in G. B. Vitali e in altri musicisti del secolo XVII, Beethoven lo introdusse dapprima nelle sue suonate per pianoforte, ma qui ferve in grado maggiore per la strumentazione originalissima a tratti dialogici fra gli agenti sonori dell'orchestra.

Nell'ultimo *tempo* l'anima di Beethoven esulta di una gioia Haydeniana (I° *tempo*), canta con l'estasi di Mozart (II° *tempo*): tutto acquista senso umano; noi vediamo Beethoven lieto di speranze, ed egli si esprime con entusiasmo trasportato da una immaginazione creatrice che incanta!

La sventura, l'amore, l'arte non avevano nello spirito di Beethoven atrofizzati i sentimenti di filantropia, di patriottismo, di libertà: l'ideale di libertà era in cima ai suoi pensieri, perciò la Rivoluzione francese incontrò tutte le sue simpatie, e gli aveva fatto concepire grande ammirazione per il primo Console, Napoleone Bonaparte, che forse per poco egli, Beethoven, nel suo entusiasmo non elevava alla virtù di un novello Bruto!

Fu Bernadotte che suggerì a Beethoven di celebrare il capitano Côrso in una sinfonia. Era il pensiero di Beethoven stesso, e nel corso del 1803 la sinfonia era composta. Sul frontispizio leggevasi la scritta, in italiano:

Bonaparte.

LUIGI VAN BEETHOVEN.

Senonchè il maestro, saputo che il Console si era proclamato imperatore, cancellò il primo titolo dalla sinfonia e vi sostituì il nuovo, sotto il quale è oggi conosciuta:

Sinfonia Eroica

per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo.

Secondo Wagner, la parola *eroica* non si riferisce a un grande capitano, ma bensì ad un eroe ideale, dalle virtù complesse, riassumente in sè le aspirazioni più nobili e gli ardimenti più generosi dell'umanità. È sopratutto il sentimento della forza che domina dapprincipio e quello delle grandi lotte che questo eroe deve sostenere contro i nemici coalizzati. E più oltre Wagner crede vedere il gigante prima schiacciato e poi esprimente il proprio dolore nella *Marcia funebre*. Ma bentosto questi si risolleva, e la terza parte ce lo mostra allorchè incomincia novellamente la lotta con maggior ardore per terminare, nella quarta parte, con l'accento di una serenità trionfante e cantare la virtù irresistibile della speranza e dell'amore.

Il programma di Wagner, se non è assolutamente indiscutibile, può valere ad offrire idea – per via letteraria – di questa sinfonia, concezione vasta ed elevata, ricca di innovazioni, di trovate d'ogni fatta, e che attesta la potenza creatrice del genio di Beethoven.

Noi non vogliamo preoccuparci troppo dell' argomento dello stupendo poema, poichè nessun commento potrebbe penetrare il lavoro in ogni suo particolare: la musica ha tratti e transizioni di tali digradazioni di colore e di intensità emotiva che sfuggono alla parola: nel concetto è sintetica, a grandi linee, nella significazione è analitica, ben inteso *in abstracto*.

Il concetto, dal canto suo, non vien reso determinatamente, e già lo abbiamo detto, ma soltanto per simbolo, e questo, lo si sa, differisce per sua natura

dalla cosa rappresentata. Il concetto è riprodotto in modo riflesso, agisce sulle nostre facoltà sentimentali e viene così a trasformarsi in emozione, la quale ha una immediata traduzione nella dinamica ritmica, mentre l'elemento tonale le somministra il colore. Una citazione qui cade acconcia. " *Omnes effectus spiritus nostri pro sui diversitate habent proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur* „. Così il convertito d'Ambrogio nelle sue *Confessioni;* ma parecchi secoli prima di Sant' Agostino, Cicerone aveva detto, più conciso e più elegante: " *Omnis motus animi suum quemdam habet a natura vultum, sonum et gestum* „. Spencer, ai dì nostri, assevera qualcosa di simile, e Aristotile è anche più esplicito: " *Nel ritmo havvi la immagine delle passioni* „. — Tutto ciò è fuori di dubbio: la musica è rivelazione immediata della psiche. — Beethoven, adunque, nelle sue composizioni, rispecchia l'interno suo animo, il quale dai fatti esteriori e da un concetto non poteva ricevere che una particolare disposizione, un impulso determinante, operatore e caratteristico. La lettura di Shakespeare e di Goethe alimentavano il suo spirito e lo eccitavano vigorosamente; egli aveva poi una predilezione per il secondo: " Le poesie di Goethe (egli diceva) non solo mi commuovono con la loro potenza ma altresì mi esaltano col loro ritmo. Leggendole sono istintivamente portato a musicarle: in esse è incarnata l'armonia. Quanto alla melodia, questa scaturisce da una parola, da un pensiero.... io la seguo, me ne impossesso....; ella mi sfugge di nuovo; dispare nella successione delle idee, io ritorno a ricercarla, non posso separarmi da lei, la seguo mio malgrado in tutte le sue modulazioni, e, all'ultimo momento, io trionfo ritornando alla mia prima impressione. Lo vedete: è una vera sinfonia „. Così Beethoven; difatti è questa l'architettura dei suoi monumenti strumentali, ma egli ci lascia nell'indefinito, nell'astratto, e cioè nel campo proprio della musica.

D'altra parte, quando un poeta, sia della parola, sia del pennello o dei suoni, si propone un soggetto, a

questo egli comunica indeliberatamente la propria realità psichica, la propria personalità. Dato tutto ciò, possiamo ritornare alla sinfonia *Bonaparte* e concludere che nel poderoso lavoro si deve vedere, più che altro, il sentimento della lotta dell'uomo contro l'avversità.

E una incessante lotta, e titanica, fu la vita dell' immortale sinfonista; nell'adombrare, nella terza sinfonia, le fasi del suo eroe, ideale o morale, Beethoven riversava nelle note il *pathos* della propria anima, e l' eroe diveniva egli stesso, non altrimenti avesse tratteggiato (nel I° *tempo*) e pianto (nella *Marcia funebre*) Patroclo, o avesse dipinto Achille, allorchè danza sulla tomba dell'amico *(Scherzo)*, o ne avesse fatta l'apoteosi *(Finale)*!

Con la *Eroica* Beethoven si innalza a una nuova sfera dell'arte: il colossale lavoro è stato preceduto da una serie di molti altri lavori nei quali l'ispirazione del maestro è altrettanto copiosa quanto originale: la sonata in *La bemolle* (op. 26) dedicata al principe Lichnowski, il Quintetto (op. 28) dedicato a Ferdinando Ries (1802), col maraviglioso *Finale* ($\frac{6}{8}$) cui il Lenz, nel suo libro *Beethoven et ses trois styles*, appose l'epigrafe:
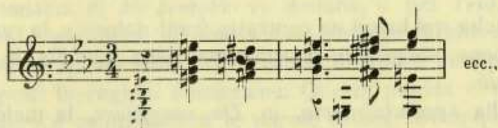
" *Sicut nubes, quasi naves, velut umbra!* ",

infine, per non citare che i lavori più famosi, le tre sonate per pianoforte e violino (Op. 30), dedicate all'imperatore Alessandro, — tre capolavori fra i quali eccelle la sonata in *Do minore*, — provano cosa poteva la musica di grande per impulso di Beethoven.
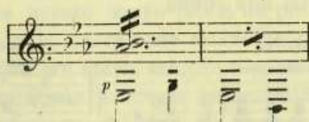
Vediamo succintamente le principali fasi degli enti melodici del dramma dell'*Eroica*.

La inaugura il motivo dell'eroe (I° *tema*), che si svolge nobilmente sino al *passo modulativo* (batt. 45), dal ritmo balzante; la doglia Beethoveniana — che ci rammenta qualcosa del *mal del secolo* e del nullismo e pessimismo del poeta di Recanati, così in contrasto con la Fede e l'ottimismo di Haydn e di Mozart, — benchè Beethoven ateo non fosse, — la si sente nel secondo tema (batt. 83) in *Si bemolle*, così angoscioso. La parte di elaborazione si inizia nel postludio alla battuta 132ª; — ma abbiamo

prima il *ritornello,* e perciò questa prima parte risulta di duecentonovantadue misure! Col motivo dell'eroe domina in questa parte intermedia (o di elaborazione) la figura del *passo modulativo* con altre, finchè si arriva alla *sezione aurea* alla 132ª misura della parte d'elaborazione, dove questo punto centrico del *tempo* ha, quasi diremmo, a segno distintivo il motivo:
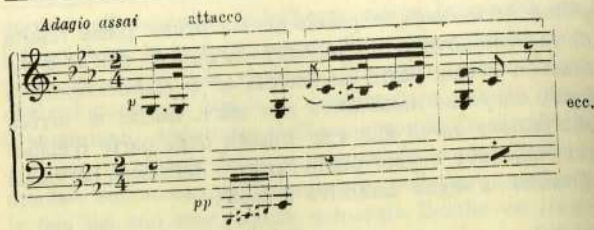



e la elaborazione, complicata e vasta come niun'altra, prosegue instancabile, incalzata dalla crescente ispirazione, arricchita dal motivo qui sopra espresso: così siamo condotti all'*attacco* del I° *tema*:



Il *passo modulativo* ora non si presenta più alla quinta della quinta, bensì alla quinta della tonica, e il II° *tema* vien trasportato in questa, ma il primo troneggia, e come terzo *tema* fa un' apparizione il motivo del *punto aureo,* ora trasportato in *Fa minore* e poi in *Mi bemolle minore:* ma il motivo dell'eroe si sbarazza di ogni altro e trionfa nella cadenza finale.

È tutto un contrasto di grandioso, di epico e di passionale.
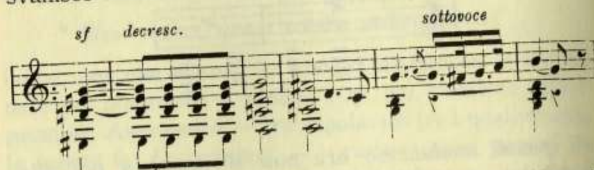
Eccoci alla famosa scena elegiaca. Questa marcia funebre ha cinque parti: nella melodia della prima si sente il gelo del sepolcro all'attacco, poi, senza indugio, si assurge a doloroso lamento:




Anche qui havvi un contrasto fra il dolore e la rassegnazione, aleggiante quest'ultima nella melodia in *Mi bemolle*.
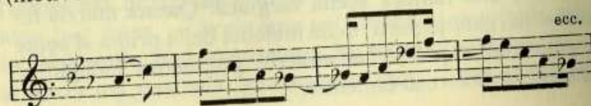
Nella seconda parte, in *Do maggiore*, la melodia *cantabile*, e per imitazioni, ci trasporta fra le delizie dei campi Elisi, già state così ben dipinte da Gluck nel suo *Orfeo:* e là, in mezzo alle ombre virtuose, rifulge la figura dell'eroe.

Il primo motivo ritorna; dopo 10 misure, una *doppia fuga* accresce i lai: le nobili sembianze dell'eroe ci tornano al pensiero, ma l'eroe non è più: ogni illusione svanisce innanzi alla realtà




Scoppii di dolore universale, prepotenti, sovrumani, conducono alla ripresa della prima melodia, in cui apparisce l'arcangelo della morte: qui è anche più appassionata perchè resa, strumentalmente, più sensibile, e accompagnata da un movimento d'irrequietudine mortale. È l'ultimo addio all'eroe.

La quinta parte è costituita della perorazione, o *coda* (motivo in *La bemolle* dei violini):



— La fine, con quelle interruzioni della melodia, con quei singhiozzi, il tutto condotto con arte inarrivabile, è di una verità assoluta e di sublime bellezza.

Lo *Scherzo (Allegro vivace)* è un sordo murmure di suoni staccati e rapidi, alternato con un motivo animatissimo e focoso, che si presenta soltanto nel suo pieno sviluppo alla 93ª battuta: l'insistenza tematica del disegno iniziale del *tempo* ne forma la caratteristica originale. La tonalità di *Mi bemolle* vi domina, e nel *Trio,* per corni, è esclusiva. È una scena tumultuosa che attraversa lo spirito come una visione di figure incorporee fuggenti in regioni fantastiche. Questa pagina ci fa ricordare e comprendere le parole di Beethoven quando affermava essere la musica " *il passaggio dalla vita spirituale alla vita materiale* „.

L'ultimo *tempo*, il *Finale (Allegro molto),* è basato sulle *variazioni,* non intese frivolmente, ma come il principio di varietà sviluppantesi da un'unica essenza: è la variazione della quale nella nostra morfologia teoretica ponemmo le leggi estetiche. Tuttavia non oseremmo affermare che questo *tempo* faccia un perfetto riscontro al primo, dove la concezione si svolge più unita, continua, ora lirica ora epica, sempre espressiva, ma la novità della sua forma lo rende degno di Beethoven.

Fra tutte queste variazioni la terza, col *tema* nei bassi, ha un canto spianato fra i più incantevoli conosciuti; essa poi tien luogo di secondo *tema.* Quando terminano le variazioni, spunta una *fuga libera,* in *Do minore,* i cui elementi costitutivi sono dedotti dalla seconda variazione. La parte di elaborazione è sempre un intreccio di temi, principali e secondari, condotto con magistero tutto Beethoveniano.

Prima di volgere alla fine, il secondo *tema* assume forma e carattere di *andante (Poco andante)*: è un canto pieno di dolcezza, mite, intimo; si sente che la calma è scesa là dove infierì il dolore. L'inesauribile fantasia di Beethoven, di questo conquistatore del mondo dell'armonia, trova ancora opportuno spiegare un nuovo motivo, e questo forma un intermezzo agitato, che prepara

lo scoppio ditirambico del *Presto,* in mezzo al quale s'insinua — ristretto — il secondo *tema,* che così riceve una ulteriore e postrema modificazione.

Come si è veduto, le basi costituite dai temi principali e dalle tonalità principali pur esse, sono immutabili; ma la moltiplicazione dei temi secondari, la loro consacrazione a temi capitali, il lavoro della parte che sta fra il brano in cui si espongono i temi e quello in cui vengono riprodotti, l' aggiunzione delle grandi code, l'interpolazione degli episodi ed intermezzi, tutto ciò fa del *tempo* Beethoveniano una creazione nuova e dell'opera sua un prodigio della mente dell'uomo.

Per chi ben guardi, la melodia, l'armonia, le forme d'accompagnamento, gli artifici contrappuntistici, la condotta, lo sviluppo, la strumentazione e la poetica della musica di Beethoven riconoscerà l'alfa e l'omega di tutto ciò che esiste di più logico e di più estetico nell' arte e ciò che si seppe fare di più artistico dagli altri.

La quarta sinfonia non può certamente essere messa alla stessa altezza dell'*Eroica,* della *Quinta,* della *Pastorale* e della *Nona*, ma anch'essa non reca meno scolpiti i caratteri dell'arte di Beethoven: sopratutto è la freschezza, è l'esuberanza della fantasia che affascina in questo lavoro. Il primo *tempo*, dopo il primo *tema,* che ha un motivo collaterale (o di continuazione) e il ricco svolgimento proprio allo stile di Beethoven, nel secondo *tema* presenta una singolarità che prova sempre più quale e quanta fosse la feracità inventiva del maestro, e soprattutto com'egli si piacesse di risolvere il problema dello sviluppo della pluralità dei temi musicali. Difatti questo secondo *tema* è susseguito da un terzo, senza cambiamento di tonalità, con esso spiritualmente unito: si potrebbe dire che la seconda idea melodica del tempo sia gemina, e cioè che, materialmente, il tema sia duplice. Nella parte di sviluppo vi ha pure altra nuova idea melodica, affatto autonoma. Da grande maestro l'attacco, che riconduce da una tonalità lontana (da *Si maggiore*) al tono principale del pezzo *(Si bemolle)*.

Ispirazione tersa, semplice e poetica l'*Adagio* — un *cantabile* delizioso: è del più schietto Beethoven.

L'*Allegro vivace* ha del *Capriccio,* poichè esso si discosta dalla forma dello *Scherzo*, nè si ricollega alle tradizioni del minuetto. È un *tempo* molto sviluppato.

Nell'ultimo *tempo* sembra l'autore rivolga uno sguardo al passato, a Mozart, ma pure è lui! Vi sono tratti d'estro che solo Beethoven poteva e sapeva osare: lo dimostri la chiusa, che è — nell'idea melodica — la riproduzione dello stesso principio del *tempo.*

È con la quinta sinfonia che Beethoven appunta il volo per elevarsi nelle più splendide regioni del suo genio, ad altri inaccessibili, e per creare il tipo della perfezione nello stile sinfonico.

Beethoven è qui più lui che mai, poichè scrive coll'anima e narra le sue angoscie. È degno di nota il fatto che sebbene questo genio straordinario, e a un tempo uomo infelice, si sentisse profondamente scosso ed esagitato da ineffabili dolori, pure nei suoi lavori sapeva osservare la *giusta misura,* trovare la verità dell'espressione e raggiungere un'armonia di proporzioni che ci prova come il genio non rifugga da una sorta di matematica intuitiva senza cui non vi sarebbe architettura sinfonica, nè il necessario equilibrio fra le parti onde va costituita un'opera d'arte.

La quinta sinfonia è, con la *Eroica,* la *Pastorale* e la *Nona,* fra le più alte concezioni dell'arte musicale.

Uno dei problemi dell'estetica della musica è il significato di questa sinfonia. Vuolsi che Beethoven dicesse a proposito del motivo iniziale: " *So klopft das Schicksal an die Pforte!* „ *(Così il destino batte alla porta)*; ma non è su una ipotesi di questo genere che si possa basare il principio interpretativo di una grande opera d'arte. Dobbiamo cercare qualche cosa di più vero e profondo. — Se l'opera d'arte non può separarsi dallo stato d'animo in cui dimorava l'artista nel momento che la produceva — ed è ciò che noi mettiamo fuori di contestazione, poichè solo i pazzi tripudiano nel dolore o piangono nell'allegrezza d'un convito, — noi dobbiamo cercare quale fase della sua vita attraversava Beethoven allorchè attendeva alla composizione della sinfonia in *Do minore.*

Ma anche messi su questa via la verità non è agevole a scoprirsi.

La quinta sinfonia uscì dal cervello, vogliamo anzi dire dal cuore di Beethoven, nel tempo in cui il maestro aveva l'anima straziata pei progressi della infermità dell'udito. Quest'epoca della vita di Beethoven ha una data di reperimento nella lettera del grande artista ad Amenda (1801), nella quale Beethoven riversa sul cuore dell'amico la piena delle proprie angoscie, e confessa di aver più volte maledetto al Creatore! Il suo testamento è il più valido documento della infelicità del maestro. — Lo scrisse nel 1802. — Vi fu poi il periodo della Guicciardi, ma anche questo finito male. Nè gli apportò alcuna soddisfazione la rappresentazione di *Leonora*, per non dire poi delle amarezze coi congiunti.

Vi ha di che giustificare i dolori del maestro, il suo umore stravagante e il suo pessimismo: vi ha di che giustificare la sua tendenza alla solitudine e l'apparente misantropia: vi ha, infine, quanto basta a farci comprendere l'immensa doglia di quell'anima e a spiegare la sublime tristezza della sinfonia in *Do minore*.

Pure, negli anni decorsi dal 1801 al 1808, non iscriveva — oltre non pochi altri lavori — la sola sinfonia in *Do minore*, ma altresì la *Pastorale:* la musa desolata che dettava l'*Eroica* e la *Quinta*, due quadri di titanica agitazione, trovava colori per la pittura di un quadro sereno, animato dal più schietto sentimento della natura.

Come spiegare codesta antinomia?

In un'altra lettera ad Amenda, Beethoven parla della " triste rassegnazione nella quale gli è giuocoforza cercare rifugio " (*Traurige Resignation zu der ich meine Zuflucht nehmen muss*, ecc.).

Gli è appunto quando la virtù della rassegnazione porta un sollievo alle sue torture, che Beethoven ama, nell'accensione della sua fantasia, raffigurarsi un mondo tutto suo proprio, un mondo ideale, dove sono ignorate le insidie, le brutture e le perfidie tra cui si naviga, come tra scogli nel mare, un mondo di poesia dove la

libertà feconda la gioia: quella gioia che è l'espressione di una soddisfazione pura e che l'uomo prova innanzi al Bene. È la gioia cantata da Schiller e che Beethoven tradusse in note di bronzo. La *Pastorale* ritrae la sua fonte ed origine da questo stato psichico, come più tardi da esso uscì l'epodo della *Nona*.

Nella sinfonia in *Do minore*, come in alcuni momenti dell'*Eroica*, Beethoven si mostra in lotta col suo fato, o, a dire più propriamente, egli estrinseca la sua psiche contristata, e dà alla tragedia della umanità una figurazione vivente, vera. Nella *Pastorale* egli esprime i sentimenti suscitati dalle scene incantevoli della natura, di quelle verdi pianure, di quei boschi misteriosi, di quei limpidi ruscelli, insomma di quei quadri ridenti di perenne giovinezza, e dai vaghi e molteplici colori, dove egli, fuggendo i clamori del mondo, andava in cerca di pace e di conforto.

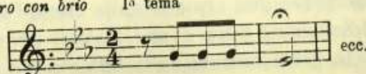
Anima divina, egli si creò un suo proprio mondo in sè stesso, nella propria anima, un mondo del quale era unico signore e che ubbidiva alla sua volontà. Egli si innalzò in regioni fantastiche, nel cielo assegnato dall'Alighieri alla musica: il quinto cielo, il cielo di Marte, poichè la musica essa pure è una conquistatrice del mondo dello spirito, come il mitico guerriero è conquistatore del mondo materiale.
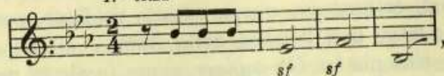
È risaputo che una delle principali cause del piacere prodotto dalla musica risiede nella varietà del ritmo: ora, il primo tempo della sinfonia in *Do minore* a tutta prima sembrerebbe fatto a bella posta per contraddire a questa legge estetica, come alcuni preludi ed altri pezzi di G. S. Bach, poichè l'intero *tempo* è svolto con una costante figura di ritmo
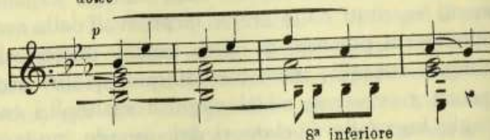



di unica semplicità.

Non solo il primo *tema* della prima parte, ma anche il secondo ha un identico *spunto*:
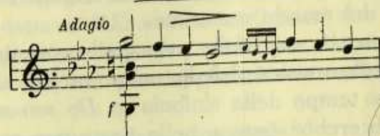






ma il secondo, dopo la *protasi*, qui sopra trascritta, ha la seguente *apodosi*
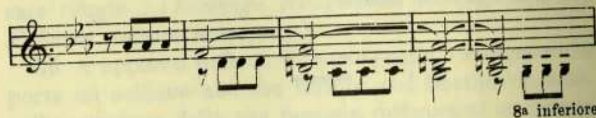



che gli dà un disegno e carattere particolare, *cantabile*, e di una genialità che è tutta di Beethoven.

La chiarezza delle idee e della forma resero questo primo tempo popolarissimo.

Prima della terza parte (ossia prima della seconda sezione della seconda parte) il recitativo
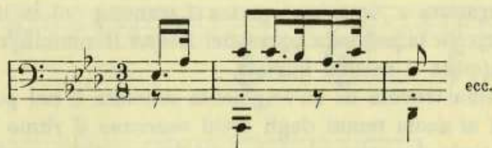



sembra una domanda, una preghiera: ma la risposta è inesorabile, inflessibile :




Il secondo *tema* riapparisce, secondo le norme tradizionali, in *Do maggiore*.

La unità di forma e di carattere non ebbe mai un tipo così assoluto: eppure quale non è la passione dolorosa che sgorga da questo pezzo, che è tipo incomparabile di bellezza elegiaca, di logica nella condotta e espressione?

I violoncelli e le viole *attaccano* senza alcuna preparazione — come si fa per lo più nei movimenti *lenti*, per non perdere il sentimento dell'unità — l'*Andante con moto:*




È un tema con *variazioni.*
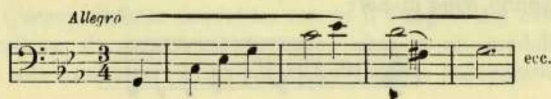
Nel tema sentesi il *pathos* Beethoveniano; nello svolgimento del *tempo,* se non andiamo errati, ci pare si occhieggi papà Haydn!

In udire questo *Andante* si è portati a dar ragione a Beethoven quando chiama sè stesso il Bacco della melodia, che dà l'ebbrezza a chi lo ascolta.
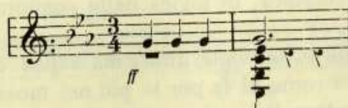
Abbiamo parlato della maravigliosa unità di questa sinfonia, unità che si trova non soltanto in ciascun *tempo* ma anche fra i diversi *tempi.* È un fatto che balza agli occhi esaminando i singoli *tempi* e analizzando gli elementi che li costituiscono. E fra il terzo *tempo* e il primo l'affinità non esiste puramente nello spirito dei due pezzi, ma anche nella loro forma. Altrettanto dicasi fra il I° *tempo,* il III° e il *Finale.* Per vero, questa affinità esiste pure negli altri lavori di Beethoven, ma non così intima.

Il terzo *tempo* non è denominato *Scherzo*, e rèca il solo termine dinamico *Allegro,*

Anche qui dopo la prima idea musicale, cupa, tragica

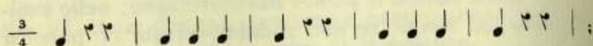


quattro suoni ripetuti richiamano il ritmo iniziale de primo *tempo,* ma lo sviluppo s'apre a un'idea melodica affatto nuova:
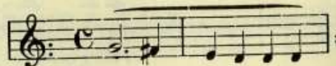



Un nuovo tema, a crome, tumultuoso, in *Do maggiore,* è trattato a *fuga,* ma questa si tramuta poi in istile libero: è la seconda parte del *tempo.* Il tumulto cessa e riappare il motivo iniziale.

Una trovata di un'originalità assoluta è nel punto in cui ai suoni tenuti degli archi *marcano* il ritmo i colpi di timpano, minacciosi, con la figura, diremmo fatidica in questo poema:
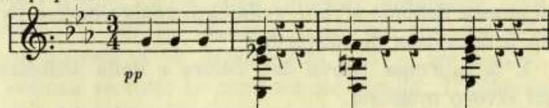


i colpi si fanno sempre più frequenti e concitati, e persistono con la nota tonica sull' accordo di settima di dominante, sempre più a *crescendo,* che prepara l'*attacco* dell'*Allegro maestoso,* ultimo *tempo* della sinfonia: è il sole che ha guadagnato, a poco a poco, la vetta del monte e inonda di fiamme la pianura. In linguaggio più semplice diremo che l'espressione della gioia ha qui — dopo l'imperversare di sinistri sentimenti — una espansione irrefrenabile. Per la prima volta in Beethoven risuona nell'orchestra sinfonica il triumvirato dei tromboni solenne e pomposo in una potenza fonica che ben si addice alla grandiosità del giubilo che questo *tempo* eleva alle stelle.
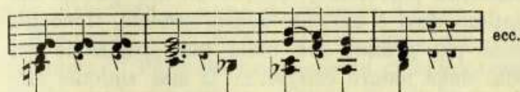
Il *finale* ha un primo *tema* a *minime, fortissimo,* un *tema* collaterale a *minime* col *punto,* dal quale si svolgono il passo modulativo, passaggi a *terzine* e il secondo *tema* in *Sol:*



è il così detto *passo* (motivo) *di carattere*, che, ripreso a *tremolo*, rende così bene i sussulti della gioia trionfante.
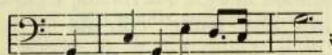
Il passo a *terzine* fornisce il materiale per la prima sezione della seconda parte; ma, dopo essere stato svolto con grande tenacia tematica, si estingue e niuno imaginerebbe ciò che debba seguire. Con un tratto di genio, Beethoven richiama il motivo, che torneremo a chiamare fatidico, dell'*Allegro*:
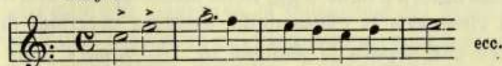






Da questo brano tenebroso, risorge il motivo iniziale del *tempo*.

Dopo il trasporto tonale in *Do* del secondo *tema*, la melodia collaterale del primo *tema* serve di perorazione *(Coda)*, ma per diminuzione di valori:



indi il secondo *tema* fa una nuova comparsa a *crescendo* e *presto*, mentre al *fortissimo* le trombe lanciano squilli, di gioia con le stesse note del tema del primo *tempo:*




Mai il *crescendo* offrì un effetto così incalzante e poderoso.

Questa sinfonia dovrebbe essere il Vangelo del compositore di musica strumentale: essa è un modello di alta luminosa perfezione della fusione indissolubile

dell'idea con la forma, dell'unità nella varietà, prima in ciascun *tempo*, indi nella scambievole relazione dei varî *tempi* tra loro, per non dire poi delle innumerevoli bellezze della orchestrazione, dei contrapposti ed amalgami sonori, — miniere inesauribili anche per i compositori odierni, — e della accessibilità immediata del lavoro, terso e semplice, ispirato e profondo, ideale e umano, e della freschezza perenne onde esso brilla siccome fiore toccato dal dito di fata gentile. La giovinezza di questa sinfonia si rinnovella ogni qualvolta essa fregia un programma di concerto.

È la suprema prova del valore e della bellezza di un lavoro musicale.

Per consenso universale, Beethoven nel poema del dolore intimo, qual è appunto questa sinfonia, si mostra però assai più grande che nella interpretazione del sentimento della natura esteriore: la sua sinfonia elegiaca porta in sommo grado l'impronta della personalità del maestro; c'è il suo *io*: concetto, passioni, trapassi dal dolore alla letizia, dalla esasperazione alla speranza: depressione morale e trionfo dello spirito; è l'apogèo della musica orchestrale espressiva; questa non ha nulla di più potente: forse è pure quanto di più ispirato ha la musica strumentale in ogni sua forma, e ciò specialmente per la potenza che fende, con ala di fuoco, l'intera partizione. Giova ripeterci: è il quadro di una lotta che si dipinge allo spirito fra il destino e l'uomo: ma nel corso del lavoro vediamo agitarsi i fantasmi dello sconforto e del dolore, della gioia e della speranza, dell'ira e dell'amore.

Nella natura e nelle leggi dello stesso spirito dell'uomo è da ricercarsi la causa della assoluta diversità di carattere che separa la sinfonia in *Do minore* dalle tre successive, le quali, a poco a poco, ci conducono alla grande opera che coronò l'edificio ideale di Beethoven: la *Sinfonia con cori.*

Le tre sinfonie cui qui si accenna, la *Pastorale*, la VII (in *La*) e l'VIII (in *Fa*), ci mostrano un nuovo stato d'animo del maestro.

Alla titanica lotta col *Fatum,* lotta combattuta nell'intimo della coscienza vittrice, si contrappongono ora le imagini consolatrici dello spirito reagente: l'antitesi è principio fondamentale della natura, è un principio universale.

Le tre sinfonie in discorso apparvero la prima volta: la *Pastorale* nel 1808, la VII[a] nel 1813 e l'VIII[a] nel 1814; non erano gli anni peggiori del maestro: questi furono il 1816 e il 1817, causa, oltre l'infierire inesorabile della infermità, le liti di famiglia, epoca cui appartiene la *Grande Sonata* in *Si bemolle* (Op. 106 — 29[a] sonata), che domina su tutte le altre sonate sorelle. L' *Allegro* " lo si crederebbe appartenere ad una sinfonia eroica per pianoforte „, come si espresse il Lenz.

Beethoven nella *Pastorale* non pinge agli occhi ma all'anima: " Piuttosto l'espressione della impressione ricevuta che la sua pittura „. Queste parole furono apposte da Beethoven stesso sul frontispizio del suo lavoro insieme alla scritta: " *Souvenirs de la campagne* „.

Non si può negare che il maestro non avesse intenzioni *descrittive,* ma di ordine astratto. Così egli scrive sulla partitura: " Risveglio di sensazioni serene all' aspetto della campagna „. Queste parole ci denotano il cangiamento dalla agitazione angosciosa alla calma che avveniva nell'anima di Beethoven. — E in altro punto, pure della partitura, leggesi: " Uragano, tempesta. — Canto del pastore. Sentimenti di gioia e di riconoscenza dopo l'uragano „. Ma avendo presente l'intenzione sopra espressa dell'autore: " Piuttosto l'espressione della impressione ricevuta che la sua pittura „, non si può ritenere strettamente oggettiva la imitazione del fenomeno meteorologico accennato nel programma; anche qui trattasi di un' imitazione indiretta: l'estrinsecazione di un perturbamento psichico.

A soddisfare l'amore del pubblico dei concerti per la musica *figurativa,* non si è mancato, sin dalla prima esecuzione della *Pastorale,* di annunciarne il programma in questi termini:

1. *Risveglio di gioconde impressioni al giungere in campagna.*

2. *Scena presso il ruscello.*

3. *Allegro convegno di campagnuoli.*
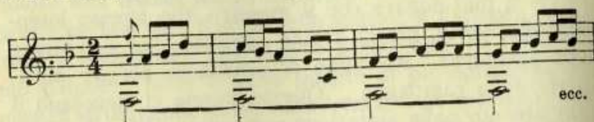
4. *Tuono. — Tempesta.*

5. *Canto del pastore. — Giocondi e riconoscenti sentimenti dopo la tempesta.*

Nella *Pastorale* alita e palpita il senso della mistica natura e ne arridono i suoi vaghi colori, decomposti nel prisma artistico dell'anima di Beethoven.

Ma lungi da noi l'idea di materiali descrizioni.

L'*Allegro non troppo* è tutto una letizia di melodie che apre l'anima a sentimenti gradevoli, quali appunto suscita nell' anima l' aspetto della natura campestre; i temi capitali sono due: l'uno alla tonica, l'altro alla quinta, con le loro idee accessorie; vi ha la parte di elaborazione, cui fa seguito la parte di trasposizione, con ampio sviluppo, con la *coda* e un ultimo ripiglio del motivo, così fresco, e diremmo fragrante, iniziale:




Tutta un *canto* espressivo e di intima dolcezza è la parte essenziale — o melodica — dell' *Andante molto moto:* vi ha un fraseggiare largo, nobile, classico, che nulla ha a vedere con i procedimenti imitativi e descrittivi, che sono relegati invece in seconda linea, come un elemento ornativo: il carattere del canto ricorda le egloghe Virgiliane, le bucoliche di Calpurnius, animate da melodie peregrine:

" *Prome igitur calamos, et si qua recondita servas* ".

Sorvoliamo di buon grado sulla imitazione del canto dell'usignuolo, sullo stridere della quaglia e su quella *terza maggiore* discendente che mira a contraffare il canto del cuculo, capriccio che, se non si può ammirarlo, si può concederlo ad un grande artista. Certo che senza

questa zoologica commistione di gridi il nostro entusiasmo per l'*Andante* della *Pastorale* sarebbe maggiore.

Così pure l'*Allegro* (*Scherzo*) nulla avrebbe perduto della sua semplice e schietta bellezza anche senza la danza dei campagnuoli: il ritmo qui riproduce certi ritmi di danza dei dintorni di Vienna; tal sorta di realismo non rialza agli occhi nostri il prestigio estetico di un'opera d'arte. Ma, se queste sono macchie, sono le macchie del sole!

Il *tuono* e la *tempesta* interrompono la scena di piacere. La riproduzione musicale di questi fenomeni fisici lungi dall'essere una imitazione oggettiva, materiale, realistica della natura, si converte nella imitazione dei fenomeni intimi che si svegliano in noi allorchè ci troviamo in mezzo a una bufera, all'infuriare dei marosi, ad un fenomeno tellurico e simili. Le armonie degli elementi in rivoluzione si stampano in noi, ci commuovono, e ne sorge, per virtù del genio, l' opera d' arte avente un'analogia col fenomeno che la provocò, perchè la musica rende l'essenza della nostra natura interna, che ha moto, carattere, intensività.

Ciò posto, l'*Allegro,* attaccato pianissimo col *Re bemolle* (su cui inganna il precedente accordo di settima dominante dello *Scherzo*) *tremolato,* è uno squarcio di musica pieno di agitazione e di terrore, svolto secondo le leggi della buona composizione: esso serve a porre nella sua candida luce l'*Allegretto* del *Finale,* che si concatena al pezzo precedente senza alcuna interruzione.

Questo *Finale* è il canto del pastore: ma quanta non è l'arte, quale non è la idealità, quale non è l' estro onde la zampogna del Titiro renano lancia le sue *jubila* agli zeffiri leggieri?

" *Sed bona facundi veneremur numina Fauni* ,,.

La vena nobilmente gioconda non abbandona il Beethoven della sinfonia in *La* (N. 7), come le Grazie non lo abbandonano quando egli, sulla sua lira immortale, crea la sinfonia in *Fa* (N. 8).

Anche per queste due, come per tutte le altre sinfonie di Beethoven, non istaremo che alla *lettera,* al puro

testo musicale, liberandoci dai sogni dei commentatori; costoro videro, ad esempio, nella VIIª, in *La,* chi un episodio d' una rivolta, chi delle nozze villereccie (manco male!), un terzo una festa cavalleresca, e persino vi fu chi vi trovò la pittura della gioia dei tedeschi liberati dal giogo... francese!..... Ma non ci occuperemo a narrare i programmi ipotetici di fervidi cervelli!

Nessuna sinfonia di Beethoven vince in astrazione poetica, in idealità, unità e potenza estetica sull' animo dell'uditore questa di cui ora parliamo.

Indipendenza di immaginazione, di elevatezza somma stile, creazione inesauribile di melodia, di processi elaborativi, di strumentazione, perfezione nella scienza delle proporzioni, tutto è nuovo, tutto concorre a costituire un istmo ideale che congiunge l'*Eroica* alla *Nona.*

Già il *Poco sostenuto* impone: non conosciamo una *introduzione* di più splendida magnificenza: essa annuncia qualcosa di grande, nè l'attesa è frustrata; i suoi *tempi* si susseguono vincendosi in bellezza: il *Vivace* corre, balza, divora il tempo e lo spazio con impeto vertiginoso attraverso l'intero campo della modulazione, e con una insistenza ritmica così poderosa che ci fa sentire l'energia del cuore di Beethoven, poichè i battiti del cuore del musicista si ripercuotono nei suoi lavori, e poichè in questi la sua anima vive in perpetuo.
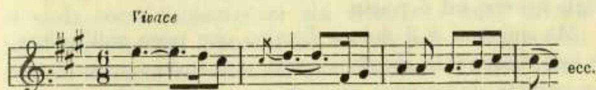
Come espressione diretta della vita, come plastica ritmica, per la coincidenza dei suoi accenti con quelli fisiologici del nostro organismo, e ricorrenti secondo le leggi di un isocronismo perfetto, per la indole dei suoi motivi balzanti e gioiosi, la denominazione che ebbe da Wagner, che la proclamò l'*apoteosi della danza*, ci par giusta.

" Questa sinfonia, a parlare propriamente, — così si esprime Wagner, — è l'*apoteosi della danza*: essa è la danza nella sua essenza suprema, essa è un prodigio tre volte benedetto che incarna nei suoni puri, idealizzandoli, se così si può dire, i movimenti del corpo ".

Il concetto Wagneriano si chiarisce quando s'abbia al pensiero, non la danza penosa e prigioniera delle nostre

sale, ma la danza antica, libera, all'aperto, satura d'ossigeno, fremente di gioia, assorta nelle ebrietà non impura dei sensi, poichè essa celebra la bellezza purificata dall'ideale come Afrodite detersa dall'onda e sorridente all'azzurro dei cieli!

L'ala melodica che trasporta dall'uno all' altro cuore il fervore e la gioia della danza è così raffigurata:
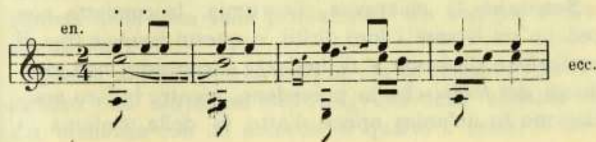



È questo il tema capitale, ed *unico,* per l'essenziale, del *tempo*. Così pure la sinfonia in *Do minore* (parliamo del primo *tempo*) non offre che un tema principale di un carattere supremo.

Tanta gioia del *Vivace* subisce una profonda metamorfosi nell'*Allegretto*: un accordo di *quarta giusta* e *sesta minore* di due *misure*, in *dupla* ($\frac{2}{4}$), lo annuncia.

Un sentimento d'ineffabile mestizia compenetra questo *tempo*

" *La gioia dei profani — è un fumo passeggier!* „

Lo stesso Beethoven rare volte levò il suo genio alla divina altezza di questo pezzo, il cui ritmo dattilico gli trasfonde qualcosa di augusto: la danza qui diviene sacra: forse sulla tomba di un eroe!..... Ma quando dal cuore dell'aeda sgorga la melodia lievemente velata del tema iniziale, che ci pervade dolce e insinuante come voce di rassegnazione, l'incanto della ispirazione del maestro ci avvolge in una beatitudine che molce l'anima tutta.



Quando poi spunta il *maggiore,* con quel suo canto spianato, col contrasto ritmico nell'accompagnamento a *terzine* sulla figurazione iniziale dell'*Allegretto*



il *pathos* si fa più intenso e comunicativo. Beethoven non ha emuli, nè rivali nelle elegie, nella espressione della tristezza, nel carattere e colore romantico, poichè egli è vero ed è poeta.

Ma qui non è il dolore tragico che pesa sull'anima, è una rassegnata mestizia, solo a quando a quando attraversata da accenni esacerbati: questi si riconoscono dove erompe l'accompagnamento a semicrome.
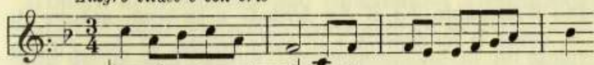
La gioia però ritorna: il *Presto* la reca sull'agile ritmo dello *Scherzo,* uno fra i più famosi di Beethoven; bello nelle sue prime due parti, è stupendo nel *Trio* (*Assai meno presto*). Questo domina il *tempo;* l'idea melodica, secondo Abbè Stadler, apparterrebbe ad un antico canto di pellegrini austriaci. La nota *La* persiste nell'intero trio e comunica al pezzo un carattere di indefinita melanconia. Pervenuti alla *coda,* dopo quattro misure, sembra ricominci l'*Assai meno presto,* ma appena enunciato, è tronco, e si chiude il *Trio,* la cui novità di forma poteva solo essere concepita da un Beethoven.

Nell'ultimo *tempo* (*Allegro con brio*), l'autore torna interamente allo spirito del primo, accentuandone il carattere, che qui diventa orgiastico, sfrenato. Non più la danza all'ombra dei faggi, il tripudio della giovinezza lieta e ridente, ma una ridda di esaltati, e se è vero, come vuole il Kretzschmar, che alcuni ritmi sono ungheresi, noi non imagineremo una danza di fauni e baccanti, agitanti i tirsi e rincorrentisi l'un l'altro alla impazzata, ma un'orgia magiara irrefrenabile e quasi selvaggia.
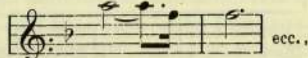
Senonchè la chiarezza, l'euritmia, la condotta non cedono un istante i loro diritti, e questo *tempo* è tipo di perfezione di forma e di bellezza di concetto, non altrimenti dei *tempi* che lo precedono, mentre la loro associazione in un'unica opera d'arte fa della sinfonia in

La un aureo legame tra la sinfonia in *Do minore* e la *Nona*.

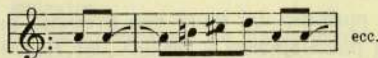
Le disposizioni d'animo di Beethoven non si rispecchiano meno nell'ottava sinfonia (in *Fa*), eseguita nel 1814. Il primo *tempo, Allegro vivace e con brio,* ha una lieve tinta di tristezza, ad onta della sua indicazione dinamica e di carattere. Si direbbe, dal genere del lavoro, si rivolga ancora uno sguardo ad Haydn, ma quando si veda come l'*esposizione* sia ricca e i suoi diversi temi servano poi ciascuno ad un proprio sviluppo sinfonico, bisogna riconoscere che Beethoven non retrocede donde lo condusse il suo genio innovatore e progressista. Come vedremo nella *Nona,* questo primo *tempo* comincia e finisce con le stesse note melodiche:



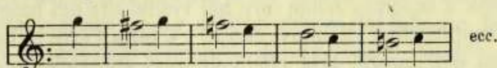

Segue un secondo *tema*:




che ha l'idea collaterale:




e l'idea sulla producente di *Do*:




con la quale chiudesi la prima parte. — Ritornello.

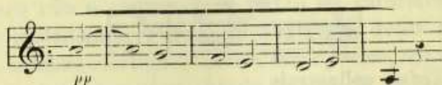
Nella seconda parte, sviluppo dell'idea iniziale del *tempo;* questo sviluppo è molto ampio; compiuto, riappare il secondo *tema,* seguìto dall'idea collaterale a crome, e, di trasporto in trasporto di tono, veniamo alla ripresa della idea sulla producente, ora non più di *Do* ma di *Fa*.

Questa sinfonia non ha *adagio,* ma un *Allegretto scherzando;* non altrimenti dell'*Allegretto* della sinfonia in *La,* comincia con un accordo di quarta e sesta: il mo-

tivo che vi scintilla ha della giocondità infantile, ha della danza; nulla di più grazioso e *petillant*. Vuolsi che in origine fosse un *canone* sul metronomo di Maëlzel. Ciò non importa: basti riconoscervi un gioiello di grazia e di gentilezza.

Beethoven in questa sinfonia ha rinunciato non pure all'*Andante* ma anche allo *Scherzo,* per richiamare in vita il minuetto della vecchia società, e il minuetto dell'ottava sinfonia è amoroso dapprima e poi alquanto umoristico e idilliaco nel trio.

Nel finale *(Allegro vivace)* havvi pluralità tematica, ma il secondo *tema,* prima di apparire alla *quinta,* si presenta nella tonalità della *terza minore* sopra la tonica, e perciò nella parte di trasposizione è riprodotto prima che nella tonica alla sua terza inferiore, poichè, dato il tono d'impianto *Fa,* il *La bemolle* è la *sesta minore* di *Do,* come il *Re bemolle* è la *sesta minore* di esso *Fa.* La melodia del secondo *tema* risuona nella sua ampia e bella cantabilità in *Fa.* Il brano espressivo:




forma un episodio dal tema non preudito nel lavoro, e che eleva poeticamente il lirismo del *Tempo.* Dopo l'episodio, l'idea cardinale ha nuovi sviluppi ai quali si concatena il secondo *tema,* ora nei violini ora nei bassi, con sovrapposizioni di nuovi ritmi: c'è tutta l'arte della maturità dell'autore, arte che volemmo spiegare perchè ci fa comprendere l'organismo e la bellezza dell' opera d'arte.

Gli anni che dividono la sinfonia con cori da quella in *Fa,* di cui ora abbiamo parlato (1814-1824), non sono contraddistinti dalle opere maggiori del maestro, se si eccettui la *Grande Sonata* in *Si bemolle;* — i quartetti famosi, dedicati al principe Galitzin (Opere 137, 130: quartetto in *Do diesis minore* e quartetto in *Si bemolle* e l'Opera 132) e il quartetto postumo dedicato a Wolfmeier sono tutti posteriori; codesto fatto può spiegarsi per

essere stato quello uno dei periodi più tristi della vita di Beethoven. Nella serenità della speranza e sul fiore degli anni si erano fecondati nel suo animo quei sentimenti di libertà che lo rendevano entusiasta dei principî della Rivoluzione e che gli avevano ispirato l'*Éroica*; — acceso d'amore, leva lo spirito alla dolce poesia della sonata in *Do diesis minore*; più tardi, piombato nello sgomento di un silenzio perpetuo, lotta contro il destino, e l'arte vien in possesso della *ouverture* alla tragedia *Coriolano* e della sinfonia in *Do minore;* omai non resta più al grande maestro che la rassegnazione, — chiudersi in sè stesso: è il suo periodo più fecondo: per non dire di altri componimenti, tutti altissimi, citiamo soltanto la *Pastorale*, la sinfonia in *La maggiore* e l'*Ottava*.

L'opera di Beethoven può considerarsi l' estrinsecazione di un unico sentimento fondamentale, — il dolore, — come quella di Petrarca l'estrinsecazione di un amore sovrumano.

Ma uno stesso sentimento fondamentale quante forme d'arte non può egli assumere? Con Petrarca condusse ai *Trionfi*, con Beethoven alla *Nona Sinfonia*. Questa riassume, in una sintesi nuova, la vita e l'arte, il dolore e il genio del maestro.

È il dramma rappresentato da un' immane lotta fra l'aspirazione alle dolcezze dell'anima, al Bene, alla libertà dello spirito, ed una occulta forza contro cui la volontà è costretta piegare come arbore colpito dal fulmine. Beethoven, traducendo il proprio dolore, fece il quadro del dolore degli umani. Il grande poema si basa perciò sopra l'antitesi: da un lato colori cupi e tormenti, dall'altro il gaudio inebbriante della gioia e l' inno ad un Ente Supremo, Infinito, in seno al quale tutto rientra nella serenità irradiata dalla divina luce dell'Amore!

La *Nona sinfonia* è divisa in quattro parti: tragica la prima; — accesa d'ironia e dell'*humor* di Börne ed Heine la seconda; — calma e contemplativa la terza; — un poema nuovo e grande la quarta, ispirata all'ode alla gioia di Schiller. Ciò che forma l'*armonia* del co-

lossale lavoro è il *contrasto* fra il *primo tempo,* che risveglia al pensiero non già l'*athimia* degli antichi, ma lo scoramento del *positivismo* e taluna delle bolge dantesche:

" *Lasciate ogni speranza* ..... "

e l'ultima parte, che canta la gioia ed affratella gli uomini.
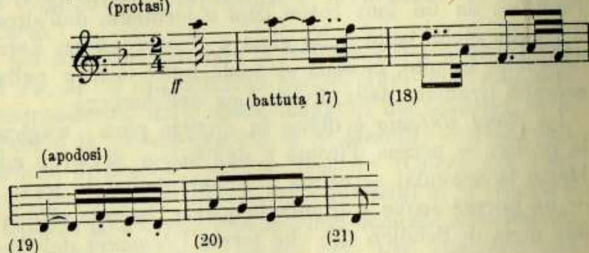
Tutta l' ode è un inno d' amore tra gli uomini: la gioia è la scintilla che si accende nel divino abbraccio dei cuori.

Il *primo tempo* della *Nona* ha uno sviluppo colossale: 547 misure! Eppure Beethoven percorre l' immenso spazio non appuntando il volo del suo genio che una sola volta, ma con tutto l'impeto di una indomita esasperazione.
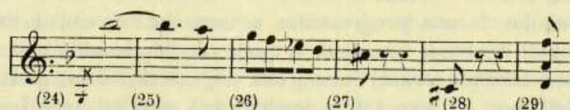
L'*idea tragica* capitale rompe da un sinistro, indefinito tremore, che sembra annunciare una catastrofe: su questo fondo i violini guizzano faville di fuochi fatui, sempre più rapide e copiose. L'assenza della terza, necessaria a completare l'accordo, dà all'*attacco* un senso misterioso di un prestigio estetico assoluto e di cui era nuovo l'esempio.

L'idea tragica, — l'idea capitale del *tempo,* — subisce varie metamorfosi, che dimostrano come il genio ritragga partito da ogni particolare.
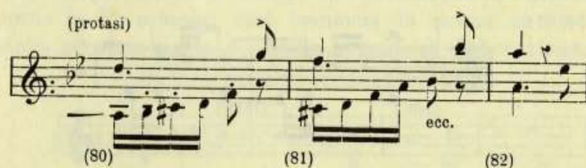
Ecco la figurazione di questa idea musicale dominatrice del *tempo:*

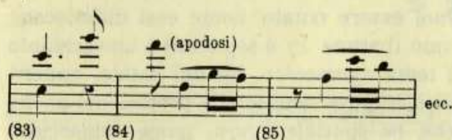


Questa idea in progresso del lavoro è decomposta in due idee aventi ciascuna il proprio sviluppo, per tal modo i temi si moltiplicano. È ciò che vedemmo pure in Mozart (sinfonia *Giove*). L'idea principale ha poi questa idea collaterale:
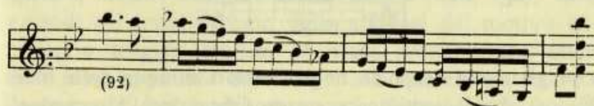



Anche da questa idea prenderanno tema importanti svolgimenti e si snoderà il *passo modulativo* conducente alla *sesta* del tono, per la seconda idea principale del *tempo*, che è questa:
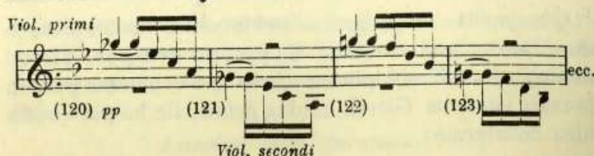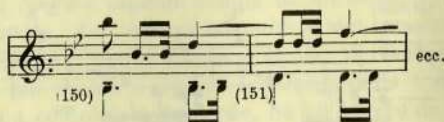



Questa idea prepara l'idea cromatica seguente, che va poi anch'essa ad acquistare entità tematica:
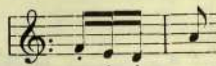



e conduce — dopo toccate tonalità lontane — al motivo collaterale della seconda idea del *tempo*:




seguito da una progressione a biscrome nei violini dialogati sui bassi sincopati, la quale conchiude sulla tonica del secondo *tema;* una *coda (espressivo)* è proposta dall'oboe (misura 138) e svolta dagli altri strumenti in legno, poi *chiusa* della prima parte del *tempo,* a *risposte* all'ottava sui suoni dell'accordo di *Si bemolle.* La figurazione di questa chiusa assume anch'essa entità tematica, talchè nulla si perde; non vi ha concetto che non fruttifichi e che non concorra, con la sua varietà, alla coesione del lavoro:




Questi gli enti melodici in azione nel primo *tempo* della *Nona;* vuol essere notato come essi differiscano tra loro: il primo (battuta 17 e seguenti) è uno schianto di dolore, è il tema egemonico, ha del fatale, epperò lo denominammo tragico. Non solo la protasi, ma anche l'apodosi — che ha speciale figura, quasi minacciosa — servirà poi di tema a importanti evoluzioni di concetti musicali. Nè basta: dalla apodosi stessa il compositore ricava la figura
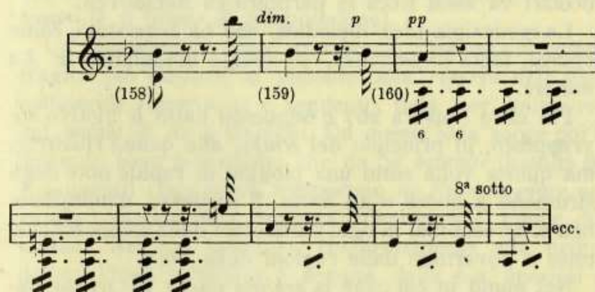


che gli torna acconcia negli ulteriori sviluppi delle idee. È così che il sentimento va modificandosi, alterandosi, ora espandendosi, ora contraendosi in forza delle leggi del sentimento medesimo, i cui moti cangiano all'infinito così dinamicamente come intensivamente.

Il secondo tema principale (battuta 80 e seguenti) apre l'animo, per un istante, alle dolci illusioni della speranza; sembra che un conforto voglia lenire i nostri mali: ma l'accompagnamento a semicrome puntate, *pianissimo,* di tutti gli archi, per *ottave,* ci richiama alla dura realtà dell'umano dolore, sino al grido straziante (battuta 92) ed ai gemiti del motivo collaterale (battuta 120) del secondo tema.
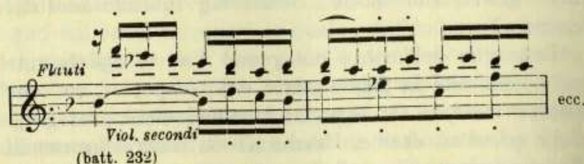
Maraviglia dell'arte e del genio! Con le 158 battute ond'è costituita la prima parte del tempo, — ma che diciamo mai? — con le poche idee melodiche protagonistiche prese ad esame, Beethoven sa tenerci incatenati alla sua volontà sino alla battuta 547ª senza aggiungere altre idee, salvo quella della *grande coda* verso la fine del *tempo.*

È semplicissimo il mezzo con cui da *Si bemolle* si torna in *Re minore*; così comincia la prima sezione della seconda parte del *tempo,* ò parte di elaborazione:




Poi accennasi all'idea tragica fondamentale in *Sol minore,* toccasi la figura della *chiusa* (batt. 150), indi episodî sul tema dedotto dalla apodosi del motivo capitale, o tragico (battute 19 e 20), proposto dall' oboe (batt. 192) e imitato dal flauto alla quarta superiore; finalmente l'idea tragica riappare in *Sol minore* (batt. 198) e modulante in *Do minore,* poichè in questo *tempo* Beethoven non trascrive mai, ma crea costantemente, anche allorchè torna sulle sue idee antecedenti; persiste in se-

guito il ritmo della *chiusa* della prima parte e poi ritorna l'apodosi del motivo tragico, imitata tra il fagotto (che propone la figura in *Do minore*) e l'oboe (che risponde alla quarta superiore) [battute 210, 192, 19]. La stessa figura riappare nei bassi (batt. 218), cui rispondono i flauti modulando in *Si bemolle* :
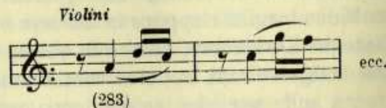



Il passo dei flauti (batt. 232), rinforzati dai clarinetti, è ·in contrappunto doppio, poichè alla misura 236 il motivo dei violini secondi passa ai flauti, ai clarinetti e ai fagotti in ottava, e il passo dei flauti è trasferito alle viole, ai violoncelli e ai contrabassi. Di questi particolari va assai ricca la partitura di Beethoven.

La medesima idea melodica, che ha acquistato, come vedesi, tanta importanza, si svolge modulando in *La minore*.
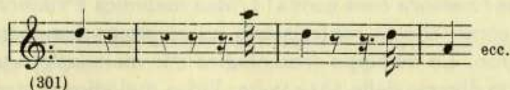
Più oltre (misura 267 e seguenti) balza il motivo sovrapposto, in principio del *tempo*, alle quinte ribattute, ma questa volta sotto una pioggia di rapide note degli strumenti a bocca e ad ancia. Il processo d'imitazione non si arresta mai in ogni particolare della composizione: tutto è governato dalle ragioni della *fuga*.

Nel punto in cui cade la *sezione aurea* del *tempo* (misura 273) preparasi una riapparizione del secondo tema principale (misura 275), questa volta alla quinta del tono (in *La minore*): la tristezza vuol assolutamente invadere l'intero campo e predominare. Non è qui dimenticata l'apodosi sincopata della frase
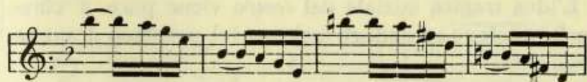


Ma l'idea ancora più tenace, sorta di *Leitmotiv*, — è quella dedotta dall'apodosi del tema capitale tragico.

Dopo tanta battaglia negli strumenti da fiato, questi si arrestano sopra un *fortissimo* a note tenute, larghe, in mezzo alle quali guizzano le note dei violini e delle viole sul tremolo dei timpani e dei *Fa diesis* dei contrabassi e violoncelli:




Il tema si restringe sempre più negli archi, mentre negli strumenti a fiato si presenta amplificato. Così preparata, ritorna la prima idea capitale, tragica, ad affermare la terribilità dell'intima essenza del lavoro: ma questa volta imitata di due in due misure tra gli strumenti d'arco e quelli da fiato: per tal modo ci troviamo nella seconda sezione della seconda parte del *tempo* (è il brano di trasposizione).

Un momento di epica grandezza, congiunta al *pathos* tragico più potente, lo abbiamo alla *ripresa* dell'idea collaterale (misura 24 e seguenti), fatta per imitazioni sul *pedale* di *Re* a tremolo. Da questa idea sorge poi il secondo *tema* principale, che da *Si bemolle* (battuta 80 e seguenti) riapparisce trasportato in *Re maggiore*, secondo i canoni della condotta ideologica e tonale dei classici. Nel suo sviluppo, conformemente alla prima parte, l'idea melodica è seguita dalla sua apodosi e dal passo della misura 92, qui trasportato di tono, finchè spiegasi il lamento:



con la sua progressione imitata e sincopata della prima volta (misura 401 e seguenti, trasporto della misura 132 e seguenti) e con la *coda espressiva,* abbellita delle entrate a *fortissimo* dell'orchestra d'archi, e con in fine la

*chiusa* antecedente ripresentata ora in *Re maggiore* a formidabili *unisoni:* quasi direbbesi che il destino stesso sia stanco di battere alla porta della sua vittima! Un nesso recondito collega tra loro i momenti dell'epopea d'angoscie di Beethoven. Il *fortissimo* si smorza in un *piano* nel quale risorge la prima idea capitale, ma come la ripresenta quel mago che è l'autore della *Nona!* Sembra cosa nuova! L'idea melodica è rinforzata dai corni, che le conferiscono un carattere gemebondo, funereo. Lo sviluppo fraseologico e le modulazioni sono affatto diverse delle altre volte: l'idea melodica si stende su frasi di quattro in quattro misure, e con questa medesima rispondenza ritmica si svolge l'idea cromatica enunciata la prima volta alla misura 92, e riapparsa pure nella 359: ora trovasi sulla misura 453; poi i ritmi della *chiusa*, e, indi, *pedale di dominante* (*La*) col tema dell'apodosi della prima idea capitale tragica, il quale si fa insistente sulle corde degli strumenti d'arco e precipita sulla ripresa dell'idea cromatica (453, 359, 92), questa volta con un processo strumentale tutto Beethoveniano: è uno strazio dell' orchestra: una nuova stimmate s'è aperta nel cuore del maestro, ed egli sa farcela sentire!

La perorazione finale *(grande coda)* a *crescendo* è di una grandezza quale richiedevasi dopo una creazione così vasta, così varia, complessa e stupefaciente: è Anteo che si rialza da terra, è Encelado che dà la scalata al cielo: rugge una morale tempesta, ma l' anima si sollèva, si volge sempre più in alto: risuona la fanfara dei titani; se non che il *Fatum* fa sentire ancora una volta la sua ineluttabile possanza.

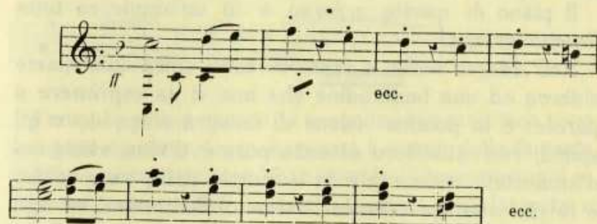
L'idea tragica iniziale del *tempo* viene pure a chiuderlo: prologo ed epilogo insieme del perpetuo dramma della vita.

Lo *Scherzo (Molto vivace)* è un inseguirsi rapido di imagini di varia natura attraverso il mondo fantastico dell'armonia: la gaiezza delle figure ritmiche è in contrasto con l'essenza della tonalità, poichè questa è *minore:* vi ha dell'ironico, del semplice, del leggero ed

anche del grave, accanto a sprazzi di caustico umorismo: la figura che vi signoreggia è quella del ritmo logaedo, balzante e incisiva:
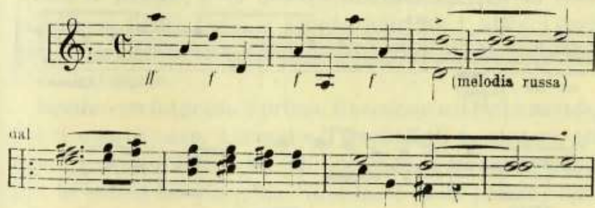



Ha dello scherzevole, del fatuo il motivo sulla dominante di *Fa:*




Nella seconda parte il ritmo primitivo è accorciato di una misura (può rappresentarsi come un ritmo di misura per misura in $\frac{9}{8}$; — poi torna il ritmo di quattro misure, e colla persistenza del piede logaedo, caratteristico del saltarello romano; ma qui tutto si idealizza in modo da costituire una cosa affatto nuova.

Non abbiamo il solito *Trio:* Beethoven preferì un *Presto* in tempo *tagliato;* ha, come motivo, l'indole di una canzone popolare: ricorda anzi la melodia rusticana russa impiegata dal Tsaikowsky nel primo quadro dell'*Eugenio Oneghin* in un coro di contadini.



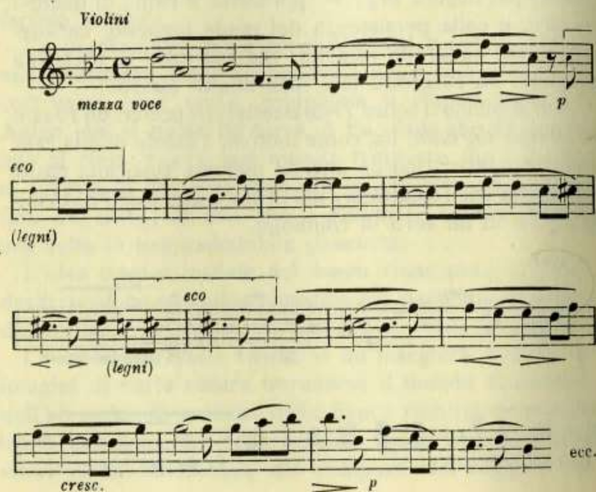



Questa melodia è armonizzata a contrappunto doppio, di guisa che, in progresso del lavoro, la vediamo diventare parte media sopra un basso tenuto, alla *musette*, mentre l'accompagnamento di prima diventa parte superiore. Alla giocondità campestre prendono parte tutti gli elementi dell'orchestra.

Il piano di questo *scherzo* è di un'ampiezza tutta Beethoveniana.
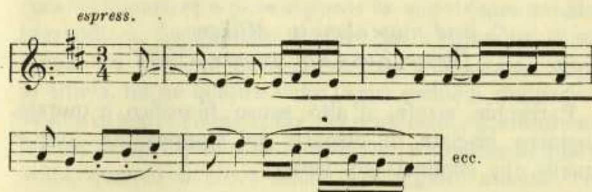
Nell'*Adagio molto e cantabile* tutto spira una quiete siderea ed una beatitudine che non si sa esprimere a parole: è la poetica visione di un'altra sfera, dove gli spiriti, resi alla loro essenza pura e divina, rifulgono d'immortale bellezza: è là il tempio della vera gioia, è là che assorge estatica l'anima di Beethoven, ed egli ci trascina seco!

Questo sentimento infinito vive nelle note del *cantabile* del terzo *tempo* della insuperabile sinfonia:



Melodia sublime ed ampia come l'orizzonte del mare! L'infinito è reso in questa forma idealmente indefinita: Wagner e Gounod vi si sono ispirati da vicino!

L'*Andante moderato* (il secondo *tema* del terzo *tempo*) ci riconduce nelle regioni della terra per il suo ritmo sincopato e uniforme




Tanto la prima quanto la seconda idea melodica sono poi *temi* di *variazioni;* in queste i sogni della fantasia si fanno sempre più eterei, e quando l'idea principale in *Si bemolle* dei violini si alza sulle note dei clarinetti e del fagotto, sono immagini vaporose, spettrali che si pingono al pensiero errabondo; contemporaneamente all'ultima variazione dei violini — lievi qual volo di augelli attraverso lo spazio purissimo — odesi sul timbro amalgamato del flauto e dell'oboe, e trasformato in $\frac{12}{8}$, il tema in *Si bemolle*. Le trombe, coi loro squilli, ci richiamano al mondo, e il sogno delizioso va allontanandosi da noi: le realità di quaggiù ci riconquistano bentosto.

Non l'ode nella sua integrità, come fu concepita da Schiller in uno degli slanci più generosi del suo genio, ma soltanto trentasei versi dei novantasei originali, ed anche questi trentasei Beethoven li dispose a suo talento.

Il testo è suddiviso in otto strofe, di otto versi ciascuna, di *assolo*, e di quattro di *coro*. La parola *coro* benchè vi figuri, pure la separazione fra i *soli* e i *cori* non è manifesta che dalla disposizione tipografica del testo letterario.

Beethoven ha preso il primo, il secondo e il terzo *assolo*, poi il quarto *coro*, il primo e il terzo. Egli fa cantare gli *assoli* e i *cori* come più gli aggrada, e procede pure con la stessa libertà nella ripetizione delle parole: l'in-

tera ultima parte non ha che versi già uditi antecedentemente.

Schiller canta la gioia e celebra la fratellanza fra gli uomini:

" *Alle Menschen werden Brüder* „

. . . . . . . . . . . . . .

" *Seid umschlungen, Millionen!*
*Diesen Kuss der ganzen Welt!* „

Parecchie strofe, d'alto senso filosofico e morale, vennero lasciate in disparte dal compositore: una è quella che comincia col verso:

" *Göttern Kann man nicht vergelten;* „ ecc.,

dove si insegna a perdonare, un'altra dove si ispira l'orrore per la guerra, una terza dove il poeta insegna la virtù, la generosità e ad amarsi.

L'idea di musicare l'ode alla gioia di Schiller ferveva nella mente di Beethoven sin dal 1793; se ne ha la prova in una lettera di Fischenich a Carlotta Schiller, e nei fascicoli di schizzi musicali del maestro. Tuttavia ancora nel 1823 Beethoven era in forse se scrivere l'ultimo *tempo* della *Nona* unicamente per orchestra, o valersi anchè dell'elemento vocale. Prevalse il secondo partito, ma adottando una forma nuova, possibile al solo suo genio, e che nulla ha di comune con la *Sinfonia guerresca* di Winter (1814), nè con la sinfonia la *Battaglia di Lipsia* di Maschek (1814), benchè pur esse con cori.

L'ultima parte della *Nona* è tutta un getto colossale, tuttavia essa può essere considerata in parecchie sezioni, se non altro simboliche, o, possiamo anche dire, in parecchi quadri, poichè le strofe di Schiller sono altrettante animate iconografie di sentimenti umani.

Se il concetto ispiratore del lavoro è la gioia nell'amore fra gli uomini, la sua forma musicale è la *variazione*: la *variazione* intesa però nel modo più libero, più vasto ed elevato.

Nel primo quadro ci troviamo ancora nel campo della

musica pura: il musicista si libera da uno schianto dell'anima (*Presto* $\frac{3}{4}$, *ff*), ed evoca a sè la *gioia*, *la bella favilla divina, figlia dell'Eliso.* Il passato appare a fuggevoli tratti, come ratte visioni, al pensiero (prime battute del *primo tempo,* accenno dello *Scherzo,* spunto della melodia dell'*Adagio*), e la gioia — come luce d'aurora — apparisce a poco a poco: la sua ridente imagine ingrandisce, ingigantisce sempre più, e valendosi il musicista dei processi della *fuga,* essa s'innalza di ottava in ottava, talchè quattro volte la sua melodia riapparisce vestita di nuove elaborazioni, ma pressochè rigorosamente *tonale,* sempre *piano,* sempre *dolce:* è soltanto la quarta volta, quando si eleva anche a maggiore altezza, che essa acquista intensità e risuona *forte,* seguita dalla *coda* o perorazione.

Il vasto sviluppo delle successive *variazioni* esigeva appunto che il *tema* fosse ripetuto con insistenza e fatto più attraente dalla bellezza del lavoro di contrappunto.

E poichè il *Presto* ($\frac{3}{4}$, *ff*) è ripreso, così il *tema (Allegro assai)* resta inquadrato in un medesimo concetto, e ne risulta una vera introduzione strumentale all'inno vocale che sta per ispiegare i suoi fascini di pensiero e di melodia.

La forma di *recitativo* degli strumenti (violoncello e contrabasso), interpolata per due volte nel *Presto,* ha la proprietà estetica di preparare la transizione dalla musica puramente ideale alla musica collegata alla realità della umana parola. La gioconda figlia dell'Eliso — la gioia — arride alla terra combattuta da forze demoniache.

E qui si spiega il canto

" *Freude, schöner Götterfunken* „ ecc.,

l'inno alla gioia di Schiller. Mai lirica umana vestì una così ispirata e grande forma d'arte!

Il genio di Beethoven potè fare che l'intervento del canto non rompesse l'unità estetica del lavoro, e ottenne ciò in due modi: il primo, col conservare intatto il carattere sinfonico della parte orchestrale, il secondo col-

l'impiegar le voci in maniera nuova e sinfonica anch'essa. Ciò è da imprimersi bene nella mente, senza di che non avremmo un'opera rigorosamente omogenea, tutta di uno stile, non meno alto che uno e splendido, ma sarebbe risultato un lavoro ibrido. Sono nuovi timbri che vengono ad arricchire l'orchestra ordinaria, timbri che si animano della divina virtù della parola.

La musica, sorta appunto dalla parola, alla parola ritorna in un lavoro che è sintesi luminosa d'ogni progresso non meno che di ogni intuito ideale incarnato nei suoni.
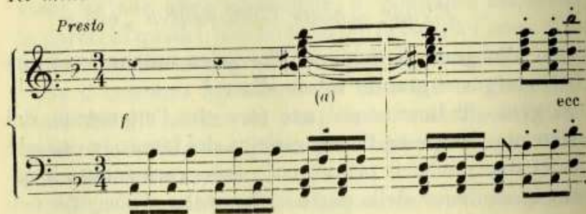
Che lo sviluppo di questa ultima parte del maggiore lavoro di Beethoven sia rigorosamente sinfonico, lo dimostrano i motivi di natura tutta speciale e la forma dei singoli squarci del componimento. È lo svolgimento di un tema a mezzo di *variazioni* che informa l'intera ode sinfonica attraverso i più arditi voli lirici del poeta.

È coll'ultimo *recitativo* che, inattesa, sorge una voce e canta in istile recitativo:

" *O Freunde, nicht diese Töne! sonder lasst uns angenehmere anstimmen* „. [*Oh! amici, non questi suoni, ma invece ne vogliamo intonare dei più piacenti*].

Queste parole non possono alludere al lieve e tranquillo *Adagio*, nè al fluente e dolce canto della gioia, nè vi ha ragione d'attribuirle allo *Sherzo*, e molto meno al *primo tempo*, omai lontano e le cui impressioni non possono essere così vive come quelle più recenti, perciò noi le attribuiamo agli scoppii di *fortissimo* del *Presto* (1).

(1) L'accordo alla lettera (*a*) è un urto diabolico in cui si trovano insieme le note dell'accordo di *Re minore* e quelle dell'accordo di *Settima diminuita* basato sulla sensibile della scala di *Re minore*.



Si sa che queste parole sono del Beethoven stesso. Ciò posto, si capisce perchè egli si valesse di un accordo discordante, formato dalla sovrapposizione, teoricamente inconciliabile, dei suoni dell'accordo di *settima diminuita* a quelli della rispettiva tonica.

La introduzione del *canto vocale* può produrre una strana sorpresa in quanti non abbiano prestato attenzione ai brani in *istile recitativo* dei violoncelli e contrabassi. Ma perchè questa sorta di musica tutta propria della voce umana è data agli strumenti? Perchè questo elemento realista invade i dominii della più alta idealità? Il perchè, per noi, è questo. Quella musica declamata astrattamente prepara e ci predispone alla musica declamata concretamente.

Il tema dell'inno alla gioia ha tutta la semplicità di una canzone popolare: la sua forma primiera, e della massima semplicità, eseguita dai soli violoncelli e contrabassi all'ottava, forma poi il *Leitmotiv* — o motivo egemonico, — di tutta l'ultima parte della sinfonia:

*Allegro assai*

*p*

8ª sotto . . . . .

*cresc.*

*p*

(1)

(1) La melodia principale dell'ode alla gioia non manca di affinità con quella che corona la *Fantasia* per pianoforte con coro — pezzo pur esso in forma di *variazioni,* — un pezzo nel quale le armonie della nostra vita risuonano in note dolci e carezzevoli:

Questa fluente melodia, i cui intervalli congiunti le conferiscono un carattere severo ed augusto, — quale doveva essere quello del *Carme aureo* che i romani dei tempi di Orazio facevano echeggiare, a proposte e risposte, dalle alture dei colli di Roma sacra, — è poi ripetuta, nota per nota, dal cantore *assolista*, che inneggia alla gioia figlia del cielo. Il coro ripete il secondo periodo a ritornello:

*Deine Zauber binden Wieder,*
*Was die Mode streng getheilt;*
*Alle Menschen werden Brüder,*
*Wo dein sanfter Flügel weilt.*

*(I tuoi incanti riuniscono novellamente ciò che la moda aveva inesorabilmente diviso. Tutti gli uomini saranno fratelli là dove batte l'ala tua lieve).*
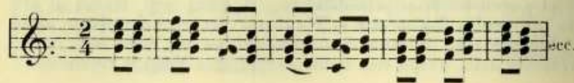
I contrappunti strumentali sovrapposti alla melodia tematica hanno tali caratteri e tale bellezza da acquistare il prestigio di altrettante melodie simultanee dai ritmi i più svariati.

Lo stesso *tema* è poi raccolto dagli *assolisti* (è la terza volta che comparisce), e conservato nella sua originale semplicità; ma l'orchestra vi intreccia *imitazioni* come attorno ad un *canto dato* (violoncelli, flauti e clarinetti): è un invito ai felici di partecipare al gaudio divino che arreca l'elisia fanciulla!

Dall'orchestra le variazioni passano alle voci.

Il tema si illeggiadrisce di vocalizzi, le figure ritmiche si decompongono, cangiano i *fondamentali* e i contrap-

e l'armonia nel mondo dell'arte. — Nella *Nona sinfonia* l'armonia si trova invece nel mondo della umana psiche. — Nella *Fantasia-coro* abbiamo il passaggio dalla vita estetica individuale alla vita estetica di una comunità: nella *Sinfonia-coro* invece si mira, nel campo della lotta, a conseguire l'umana felicità; perciò l'idea melodica è più leggiera e gaia nella prima che nella seconda di queste creazioni. Il tema del coro nella *Fantasia* ha pur esso nella canzone:
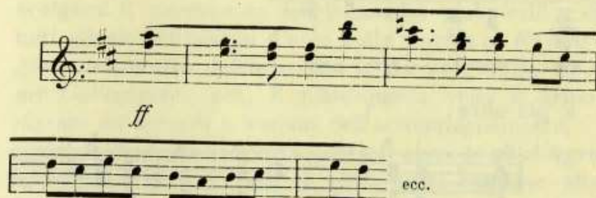


punti, la melodia diventa più mobile, più animata e gioconda: vi ha la sua ragione: gli *assolisti* si accendono di entusiasmo, dell'entusiasmo classico — come posseduti dal nume, da Lieo, — e cantano:

" *Freude trinken alle Wesen,* ecc., ecc. „

*(Ogni essere beva la gioia al seno della natura: tutti i buoni e tutti i malvagi seguano la sua rosea traccia). Essa* (la natura) *ci diede grappoli e baci,* ecc., ecc.

Anche qui il coro ripete le ultime otto misure. Ogni ripresa del tema è chiusa da una *coda* sempre uguale:




Dalla tonalità di *Re maggiore* risorge, come dopo lo *Scherzo* per l'*Adagio,* anche qui la tonalità di *Si bemolle* per l'*Allegro assai vivace (Alla marcia,* $\frac{6}{8}$*)*; questa ricorrenza di una nuova orientazione di rapporti tonali non la crediamo fortuita, perchè concorre a rafforzare il principio unitario del lavoro.

Questo *Allegro assai vivace* è una nuova variazione del tema fondamentale della gioia, di cui demmo la melodia nella sua forma puramente omofona. Alla nuova *variazione* (quella cioè in *Si bemolle*), l'*assolista* declama melodiosamente i versi:

" *Froh, wie seine Sonnen fligen*
*Durch des Himmels prächt'gen Plan,*
*Laufet Brüder, eure Bahn*
*Freudig, wie ein Held um Siegen* „.

*(Giocondi come i soli volanti in mezzo allo spazio del cielo, correte, o fratelli, per il vostro cammino come l'eroe corre alla vittoria).*

Anche qui il coro ripete due versi dell'*assolista:*

" *Laufet, Brüder, eure Bahn, etc.*

La variazione è questa:

Tenore

Froh, froh,

wie sei - ne Son - nen, ecc.

E più oltre:

Lau - fet, Brü-der, eu - re

Bahn, lau - fet, Brü - der,

eu - re, Bahn, ecc.

Questo secondo periodo è ripetuto poi dal coro.

Cessano le voci e resta dominatrice della scena l'orchestra sola: sorta di intermezzo in istile fugato, assai modulato, con transizioni enarmoniche. È, per noi, l'illu-

strazione musicale dei versi (non stati posti in musica da Beethoven):

" *Aus der Wahrheit Feuerspiegel*
*Lächelt sie den Forscher an., etc. etc.*

(Dall'igneo specchio della verità, essa (la gioia) sorride a chi la contempla e guida il cammino del fidente alla roccia scoscesa della virtù. Sulla montagna soleggiata della Fede si vedono sventolare le sue bandiere, e, scoperchiate le tombe, essa elevasi in mezzo al coro degli angeli).
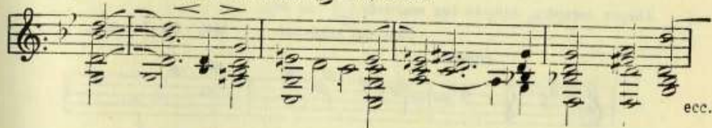
Dalle figure a *terzine* di questo *interludio* prende a svolgersi il movimento dei bassi, dei violoncelli e di tutti gli altri strumenti d'arco nella ripresa in *Re maggiore* del motivo dell'inno, con le parole *Freude, schöner Götterfunken*, ecc., il quale questa volta è armonizzato ad accordi e variato nell'accompagnamento.

Un *Andante maestoso* ($\frac{3}{2}$ 𝅗𝅥 = 72) succede all'*Allegro assai vivo:* le voci virili in virile canto esortano alla fratellanza:

" *Seid umschlungen, Millionen!..... etc.*

(Unitevi a milioni! in questo bacio di tutto il mondo! Fratelli, sopra il padiglione stellato dimora un ottimo padre). Grande l'idea musicale al pari del concetto.

Il *ritornello* strumentale




la cui melodia è armonizzata uniritmicamente a flauti, clarinetti, fagotti, viole — a tre parti, *divise* — e violoncelli, imita a maraviglia il mistico suono dell'organo: le voci, solenni, colorite, a *crescendo*, intonano il corale:

" *Ihr stürzt nieder, Millionen?* „ *etc., etc.*

*(Vi prostrate, o Milioni? Tu senti il Signore, o mondo?*

*Cercalo sopra la tenda stellata! Sopra gli astri egli deve abitare).*

L'ultimo accordo, — tremolato negli archi, disposti nella loro regione sonora acuta, e a ***terzine*** puntate, pur esse acute, degli strumenti a fiato in legno, e ***pianissimo*** sempre, — fa sentire, se così possiamo esprimerci, il vibrare dell'etere, la sua luce purissima, la poesia racchiusa nelle parole.

*. . . über Sternen muss er wohnen.*

Questa pia esortazione agli uomini di stringersi in un affetto, in un sentimento di comune speranza, e di levare il pensiero al Dio supremo, è la sublimazione dell'amore, della riconoscenza e della religione: l'estetica si identifica così con la morale e l'arte si fa ministra di educazione, di civiltà e del Bene.

La gioia accende sempre più gli animi e prorompe entusiastica con una nuova metamorfosi del tema melodico fondamentale: la *variazione* ora si presenta sotto forma di *fuga*.

A Beethoven non poteva bastare, uso ai complicati svolgimenti ideologico-musicali, un unico *tema* per la sua *fuga*, e perciò al motivo dell'inno della gioia accoppia un secondo motivo, e così la *fuga* — che è a quattro parti — risulta a due *soggetti*

*Allegro energico, sempre ben marcato* (♩. = 84).

Soprani: Freu-de, schö-ner Göt - ter-fun-ken,

Contralti: Seid um - schlun - gen,

Toch-ter aus E - ly - si - um!

Mil - li - o - nen. ecc.

Qui il concetto della gioia e quello della fratellanza si consertono in un'unica armonia: la gioia si ritempra nell'amore fraterno, questo nella gioia, onde la felicità: il sogno del maestro Renano e del suo poeta. Gli strumenti metallici e i clarinetti, nobili ed eroici, cantano la fratellanza, i flauti, sacri alla danza (rinvigoriti dagli oboi), cantano la gioia; — gli archi fanno trascorrere un fremito di vita attraverso la compagine fonica: ogni elemento orchestrale porta la sua voce all' edificio polifonico che ha il suo culmine di espressione e potenza nel *La* lungamente tenuto — e nella regione alta — dei soprani, delle trombe, dei flauti e degli oboi, alleati nel coronare di luce questa apoteosi dell'Amore.

La *chiusa* — ossia il finale — sinfonica, in istile vocale concertante e a coro con modificazioni dinamiche, con *assoli* e *tutti*, è l'ulteriore invocazione alla Figlia dell'Eliso, alla Fratellanza, a Dio glorioso sfolgorante sopra i mondi, sull'universo.

Anche in questo finale il tema fondamentale della gioia non è interamente abbandonato, ma un quartetto vocale (di assolisti), leggermente strumentato, in istile madrigalesco, vi porta un fiorito elemento di varietà e fa spiccare irresistibilmente il *Prestissimo* con cui si precipita alla fine del lavoro; un *Maestoso* manda ancora un saluto alla Figlia dell'Eliso, e la sublime visione sparisce trasportata da un vortice di luce e da un nembo di fiori!

—

## § XXXII.

## L'ARTE SINFONICA DOPO BEETHOVEN

I satelliti di Beethoven. — La scuola viennese e l'oggettivismo di Schubert. — La scuola nordico-tedesca e il romanticismo nella musica strumentale. — Weber sinfonista. — Tecnica ed estetica di Spohr. — Mendelsshon classico e romantico. — Le sue sinfonie. — Stile temperato. — Il massimo dei romantici. — Schumann. — Sue sinfonie. — Spirito romantico e plastica classica. — La musica strumentale programmatica. — Berlioz e i suoi lavori. — Liszt. — I suoi poemi sinfonici e le sue sinfonie. — Suoi speciali processi di composizione. — Eclettismo di Raff. — La sinfonia *Nella Selva*. — Rheinberger. — Hoffmann. — Goldmark. — Riccardo Strauss. — Il *folklore* nella musica strumentale. — Compositori programmatico-naturalisti. — Gade. — Svendsen. — Grieg. — Cowen. — Stanford. — Bizet. — Godard. — Saint-Saëns. — Dvořák. — Smètana. — I russi: Glinka, Balakirew, Borodin, Tsaikowyky, Rimsky-Korsakov, Glazunow. — Ritorno alla *Suite*. — Lachner e le sue *suites*. — Raff. — Esser. — Loro indirizzo. — Grimm. — Jadasson. — I contrappuntisti e gli idealisti idilliaci. — Le *serenate* di Bràhms, Volkmann, Gade, Fuchs, Moszkowsky. — Ritorno alla sinfonia astratta. — Rubinstein. — Dietrich. — Volkmann. — Max Bruch. — Gernsheim: — I sinfonisti italiani. — Bramhs e la moderna idealizzazione della musica pura. — Le sue quattro sinfonie.

Con Beethoven si chiude il ciclo della grand'arte sinfonica: nella sua musica, — quando non spira amore o non geme la sventura, quando non risuona l'eco di felici ricordi o non vibra la voce animatrice della speranza, — freme lo spirito che suscitò la Rivoluzione francese: il dolore umano trionfante nella rinnovazione sociale e reagente contro il privilegio orgoglioso, negazione di Dio. La suprema aspirazione di Beethoven è incarnata nell'inno alla gioia, simbolo della fratellanza universale:

" *O gioia! o ineffabile allegrezza!*
*O vita intera d'amore e di pace!* „

Attorno al grande astro Beethoveniano gravitano altri astri minori: Girowetz, Pleyel, Wranitzky, Hofmeister, Krommer, Sterkel, Witt, Wilmy, Wolf, Neukomm, Reicha, Czerny, Ries (scuolaro di Beethoven), i quali costituiscono la scuola viennese ispirata al colore dell'ambiente, al *Wiener-Localton,* com' è chiamato dal Kretzschmar. Un compositore di questa scuola potè, pel suo estro, essere paragonato a Beethoven: l'Eberl; ma tutti questi sinfonisti furono vinti da Franz Schubert. Come Beethoven, Schubert adorò la natura ispiratrice. Nelle sue sinfonie, — ne scrisse dieci, una soltanto non compiuta, — si può però lamentare l'eccessivo sviluppo nella *condotta,* le troppo vaste *simmetrie,* i troppo ampli svolgimenti ideologici, la *himmlische Länge* avvertita da Schumann. Fra tutte apprezzatissima è quella in *Do maggiore,* composta nel 1828, ed eseguita nel 1838.

Si può avvicinare alquanto Schubert a Beethoven, ma tenendo calcolo dei loro caratteri opposti: il primo soggettivo, oggettivo il secondo. Schumann, — come narra egli stesso, — udendo la sinfonia in *Do* di Schubert vedeva sorgere innanzi ai proprî occhi animata e fiorente la città dei Cesari-d'Ausburgo! E se nello *Scherzo* vi ha chi pensa alla gaiezza viennese, nel *Finale* vi ha chi imagina lo smagliante splendore di una nobile festa nella patria di Borna. Ciò per la parte ideale; tecnicamente la sinfonia in *Do maggiore* di Schubert è un capolavoro per le idee melodiche e la loro elaborazione; nel *primo tempo,* per vero, ci richiama Weber, e nel *Finale* la Settima di Beethoven, ma è pur manifesta la personalità dell'autore dei *Momenti musicali,* delle *Messe* latine e tedesche, delle *ouvertures,* degli insuperati *Lieder,* e di ogni genere di musica strumentale da camera. E quale non fu l'attività di Schubert in poco più di trent'anni di vita (1797-1828)?

Alla scuola sinfonica viennese si contrappone la nordico-tedesca, che rispose agli inni di gloria ad Haydn col grido di guerra: " *Bach!* „. È la scuola ch'ebbe a sommi rappresentanti Mozart e Beethoven.

Kirnberger e Vogler rappresentano l'indirizzo dotto di tale scuola; il secondo non si peritò di prendere a

tema del *finale* di una sua sinfonia la *scala diatonica*. Così aveva pur fatto Frescobaldi in alcuni suoi *capricci*, e, ai dì nostri, così fece Brahms alterando il solo quarto grado della scala minore nel tema del *Finale* della sua quarta sinfonia. Appartengono a questa scuola i due Romberg (Andrea e Bernardo), Schneider e Kalliwoda. A Bernardo Romberg è dovuta una delle creazioni di musica puramente espressiva più nobili del nostro secolo, la *Trauersinfonie*. Forse essa rammenta, nello spirito, la *Maurerische Trauermusik* di Mozart.

Una ventina di sinfonie è dovuta a Federico Schneider, genialissimo negli *Scherzi;* ma fra tutti i maestri recenti della scuola nordico-tedesca è segnalato il Kalliwoda, rotto alla tecnica sinfonica e ricco di idee originali. È a lamentare ch'egli pure, come Schubert, ecceda nel processo dello sviluppo ideologico; inoltre egli è talvolta anche disuguale. Le sue sinfonie (quella in *Fa*, la seconda e la terza) attestano però della di lui mente privilegiata per le grandi forme dell'arte musicale.

È in mezzo alla scuola nordico-tedesca che il romanticismo musicale prese grande sviluppo. Noi intendiamo per romanticismo, più ancora che le manifestazioni parziali d'arte musicale associantisi al romanticismo letterario, quelle creazioni d'arte che travalicano la nostra immediata comprensione: per noi, tanto ha del sublime un motetto di Palestrina, una canzone di Merulo o di Frescobaldi, quanto un *preambulum* o una sonata di Bach, la musica strumentale di Mozart, di Beethoven, di Schumann, di Brahms, i *vorspiele* di Wagner e, infine, ogni *grande musica*, poichè la musica già per sè stessa è arte essenzialmente romantica.

D'altra parte le leggi supreme della composizione musicale non sono meno seguìte da G. S. Bach, da Wagner, da Schumann e da Brahms di quello che non lo sieno da F. E. Bach, da Haydn e da Beethoven, poichè esse dipendono da principî naturali, dalla stessa nostra natura estetica: sono leggi fisio-psichiche, e come tali immutabili. Rovesciate queste leggi e sarà distrutta la musica.

Ammesso che la musica è un'arte essenzialmente romantica, la sua suddivisione in due generi, classico e romantico, è affatto d'ordine relativo, e proviene dalla comprensibilità maggiore o minore di un componimento; così Beethoven è classico e romantico secondo se si tratti dei tali o tali altri suoi lavori, e, inoltre, per più ragioni, i romantici di ieri sono i classici di domani.

Weber, Mendelssohn e Schumann seppero conciliare la forma detta classica col *pathos* dei romantici, se il *pathos* romantico consiste nella natura soggettiva del contenuto musicale, un contenuto saturo di sentimento, di cuore, di passione.

Sta il fatto però che la letteratura romantica aggiogò al suo carro trionfale l'arte musicale. Il focolare è la Germania. Notevole la coincidenza della Rivoluzione francese col movimento romantico nella patria di Schiller, di Körner e di Goethe.

Lo Schiller della musica, — si passi l'apologetica espressione, — è Tomaschek; altri precursori del romanticismo musicale furono Romberg e il francese Stefano Nicola Méhul (1).

Coi romantici il *piano* del *tempo* è sempre (nei punti essenziali) quello dei classici, ma i temi sono più pensati, più soggettivi, più spiccati e immediati sono i contrapposti di idee, di disegno e di colore: voli pindarici

---

(1) Méhul ha parecchie sinfonie, soltanto quattro delle quali furono stampate. Ad avere idea dei lavori di questo maestro, giova leggere ciò che fu scritto intorno alla quarta sinfonia nelle *Tablettes de Polymnie*, di Parigi:

« — Le *premier morceau* de la quatrième qu'il (Méhul) a fait entendre dans ces concerts (4e exercice des élèves du Conservatoire du 18 mars 1810) est digne des plus grands maîtres; le motif de l'*andante*, solo de violoncelle, d'abord un peu trop nu d'accompagnement, et trop prolongé, est ensuite varié à la manière d'Haydn avec beaucoup de goût et d'art dans le travail de l'orchestre; le *menuet*, écrit en *canon*, est d'un effet original, quoiqu'il y ait quelques lieux communs dans les solos d'instruments à vent du *trio*: quant au *final*, c'est un chef-d'œuvre de science surchargé d'*imitations fuguées*, de contre-points et de transitions qui sont assurément fort belles, mais tellement entassées les unes sur les autres que l'imagination et la conception se fatiguent sans jouissance ».

È l'appunto che da taluni si suol muovere ai romantici.

dal genere di fantasia a quello di sentimento, e dall'uno e dall'altro si passa, all'uopo, al naturalista ed al realista. Anche i mezzi materiali — gli agenti acustici — furono moltiplicati e resi più potenti. In sostanza, il campo d'azione del sinfonista si è fatto assai più vasto di prima ed ha permesso ai grandi ingegni di inaugurare una nuova scuola, che conta le sue glorie e nomi non perituri.

Carlo Maria von Weber ha due sinfonie, ambe in *Do maggiore*, la prima delle quali è la più importante (1807). Essa rammenta *la gola del lupo* del *Freyschütz*, e in pari tempo la dolcezza melodica di Agata. L'*Andante*, di una poesia incantevole, è fra i più belli che si conoscano fuori del dominio dell'arte di Beethoven.

Onslow (H.) e Luigi Spohr appartengono all'indirizzo Weberiano: il primo è romantico nell'idea e classico nella forma, specie nell'*Andante*. Spohr s'attiene a Mozart ed anche al nostro Cherubini (*Sinfonia* dedicata alla Società di Londra, 1815); tuttavia egli ha procedimenti suoi particolari, cui attinsero non solo i compositori di allora, ma anche quelli venuti dopo. La sua sinfonia in *Do minore* supera ogni altra di questo maestro. La *consacrazione della musica* — sorta di sinfonia programmatica — appartiene al più spiccato genere di tali lavori, rappresentato in Francia da Berlioz, in Danimarca dal Gade e in Germania dallo Schumann, quest'ultimo però soltanto nei suoi pezzi caratteristici per pianoforte. Curiosa è la *Sinfonia storica*, dello Spohr, *nello stile* e *nel gusto di quattro differenti epoche*: il *primo tempo* è consacrato ad Haendel ed a G. S. Bach *(Fuga, Siciliana)*; il *secondo tempo* raffigura l'epoca di Haydn e Mozart *(Andante)*; il *terzo tempo* è uno *Scherzo* in cui sono esagerati i processi Beethoveniani, ma in modo poco degno. Nell'ultimo *tempo* è parodiata l'epoca più recente, anche qui con esagerazioni inammissibili.

Superiore a questa è la doppia sinfonia (doppia perchè a due orchestre, l'una per soli archi, l'altra ordinaria) "*Il terrestre e il divino nella vita umana*". Vi si pretende descrivere l'infanzia del mondo *(primo tempo)*, l'epoca tempestosa delle passioni *(secondo tempo)*, la

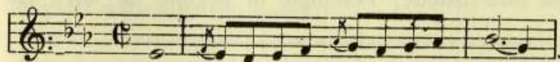
vittoria definitiva del divino *(terzo tempo)* — *Adagio;* — l'ultimo *tempo* ha tinte miti e dolci. L'ultima sinfonia (la nona) di Spohr s'intitola *Le Stagioni;* è in due parti: la prima rappresenta l'inverno e la primavera, la seconda l'estate e l'autunno! Nell'ultimo *tempo* è notevole la parafrasi della canzone del vino del Reno. Il miglior lavoro del maestro è però la sinfonia in *Mi bemolle* (N° 1).

Uno dei processi tecnici che concorre a dare particolare impronta alle sinfonie dello Spohr è il ritorno di un'idea melodica del primo *tempo* nei *tempi* successivi. Questo riapparire di un motivo tipico attraverso i diversi quadri di un grandioso lavoro, conferisce al lavoro stesso quella unità ed omogeneità di carattere che altrimenti potrebbe facilmente affievolirsi in mezzo alla ridondanza dei particolari ed ai forti antagonismi ideologici famigliari ai romantici.

È un processo che piacque pure ad altri sinfonisti illustri, ultimo (cronologicamente) il Brahms, ma in un ordine più elevato dell'arte, perchè immune da intenti descrittivi e librato nel puro cielo della musica assoluta.

Più sopra abbiamo detto che un medesimo autore può appartenere ora al sistema d'arte classico ed ora al romantico, poichè una sola mente può offrire un'intera evoluzione e trasformazione estetica; questo fatto talvolta si riscontra persino in un medesimo lavoro, se voluto da speciali ragioni che governano lo svolgimento di un'opera d'arte.

Così, ad esempio, Felice Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), l'autore del *Paulus* e dell'*Elia*, è puramente classico nell'*Opera I*ª (1822). Mozart e persino Rossini ci sono ricordati dal suo Quartetto in *Do minore:* veggasi la figura melodica:
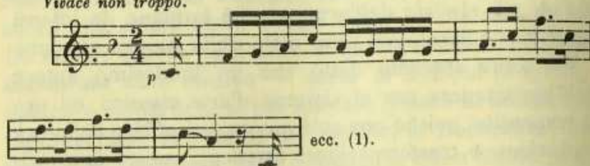


È vero però che qua e là si sente pure Weber. Ma quale bella derivazione dello stile Beethoveniano non è la sinfonia in *Do minore* (Op. II)? La *ouverture*

del *Coriolano* e la sonata di Waldstein vi si proiettano luminosamente.

E il classico lo si riconosce anche da ciò: che egli, Mendelssohn, nelle linee principali segue lo schema ideologico e tonale dei suoi predecessori, e cioè nel numero dei temi principali e dei temi collaterali, nella condotta delle modulazioni armoniche, nei brani traslativi, di elaborazione, di trasposizione, ecc.; nulla di più regolare e di più normale del piano delle sue sinfonie.

Il Mendelssohn romantico, quanto al contenuto, se non quanto alla forma, ossia rispetto allo schema ideologico e tonale del componimento, lo abbiamo invece nella *Sinfonia Scozzese* (1842), o *le Ebridi,* nella *Sinfonia Italiana* (1830) e nella *Sinfonia della Riforma.*

La sinfonia Scozzese fu ispirata dall'aspetto fantastico della grotta di Fingall: in questa sinfonia vi sono temi melodici che risalgono alla più remota tradizione della musica popolare del paese; eccone uno:




Nello *Scherzo* (dove precisamente spunta un antico motivo scozzese) l'ispirazione è fresca, limpidissima, appassionata: vi alita il genio che creò l'*ouverture* famosa — classica nella forma, romantica nello spirito — " *Sogno di una notte d'estate* „; — nè vi manca un sentore della *Walpurgisnacht* dello stesso maestro.

I singoli tempi della sinfonia *Scozzese* si susseguono senza interruzione; l'esempio fu seguìto da altri, tra

(1) In questa melodia, difatti, è manifesto l'elemento pentafono della musica scozzese, comune — nel principio tonale — alla chinese ed alla finnica. Lo stesso elemento fonico è rappresentato dai suoni del Kissar, lira etiopica, che si ricollega alle tradizioni musicali dell'antico Egitto.
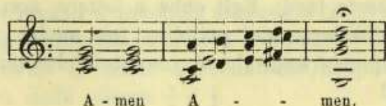
cui Schumann: è un ritorno — forse inconsapevole — all'arte di Frescobaldi.

Il tema iniziale della sinfonia *(Andante)* riodesi, trasformato, nel secondo tempo *(Allegro un poco agitato)*: è riprodotto, testualmente, prima del $\frac{2}{4}$ scozzese più sopra esemplificato, appare nell'*Adagio* formalmente, e, diremmo, in *ispirito,* nell' *Allegro vivacissimo* — come sentimento fondamentale del lavoro, — sebbene non sia riprodotto nota per nota: qui è una affinità puramente di indole, ma tale da trasfondere alla sinfonia un carattere unitario che forma uno dei massimi pregi delle creazioni del genio. Anche qui va riconosciuto il procedimento di composizione, — sia pure in uno stile affatto diverso, — del Frescobaldi.

Come colorito locale, meno caratteristica è la *Sinfonia Italiana;* fatta eccezione pel *Saltarello* romano (l'ultimo *tempo*), il lavoro è animato da giovanile lietezza, ma risente pure di nordica nostalgia: esso risveglia al pensiero la cupa maestà delle foreste germaniche e ci trasporta in mezzo al romanticismo Weberiano.

La *Sinfonia della Riforma* è di genere programmatico; due elementi la caratterizzano: il Cristiano e il Luterano, il primo incarnato nell'*Amen* di Dresda (1) *(primo tempo),* adottato pure da Wagner nel *Parsifal* a significare il culto cristiano, il secondo nel corale, notissimo, *Ein' feste Burg (Finale),* la marsigliese della Riforma. Da questi due temi il componimento riceve evidenza e significato determinato, ma anche spogliato delle idee descrittive e programmatiche resta sempre

(1) Heinberger attribuisce il motivo di questo *Amen* all'italiano Antonio Silvani, maestro di cappella a Santo Stefano in Bologna (principio del secolo XVIII). Anche oggi si canta a Dresda musica di questo maestro tra noi dimenticato.



un'elevata opera d'arte, classica nella forma, romantica nello spirito, nel contenuto.

Non ci fermiamo qui a parlare del *Canto di lode (Lobgesang*, 1840) di Mendelssohn, perchè non appartenente alla musica puramente strumentale: è una sinfonia-cantata, svolta in modo grandioso. Precedono la parte vocale tre tempi sinfonici: il quarto è vocale e strumentale. Vi si glorifica il Creatore. È lavoro giovanile nella parte sinfonica; la parte vocale venne scritta nell'occasione che Mendelssohn ebbe a comporre una cantata per le feste di Guttenberg, in Lipsia.

La tecnica di Mendelssohn si basa su Mozart, Beethoven e Weber: classicismo e romanticismo sono nell'Amburghese combinati in una nuova espressione d'arte. Nella indole estetica, — prettamente classica, — di questo maestro, fu Goethe che trasfuse il soffio del romanticismo. Tuttavia Mendelssohn non si spinse ad alcuna esagerazione, e perciò egli rappresenta uno stile temperato, un genere di musica serio e nobile, che può considerarsi un fiore melodioso della Germania risorta alla libertà del pensiero, alla prosperità del lavoro ed alle dolcezze della pace.

Chi si tuffò invece a gola nell'onda del romanticismo trascendente fu Roberto Schumann (1810-1856), — coetaneo dell'autore del *Paulus*, — nella *Genoveffa*, nelle *Scene del Faust* e nel *Paradiso e la Peri*.

Schumann, pei suoi dolori può dirsi fratello a Beethoven, e, più infelice ancora di questi, finì miseramente i suoi giorni nel manicomio di Endenich! Come Beethoven fu il poeta della propria sventura: egli cantò il dolore, e perciò, pure come Beethoven, fu compositore essenzialmente soggettivo, psicologico e poeta del vero.

Schumann preludiò alla propria rinomanza coi piccoli pezzi, coi *Lieder*, e con gli originali componimenti per pianoforte: prima si conobbero le miniature poi le grandi tele, ma queste tardi. Egli ebbe a lottare, non soltanto contro la diffidenza del pubblico, ma anche contro le ostilità di quei grandi che furono Mendelssohn, Berlioz e Wagner!

Come Mendelssohn, Schumann è pur esso così classico che romantico nelle sue quattro sinfonie, la prima delle quali apparsa nel 1847. — Le sue idee, romantiche nella sostanza, sono *gettate* nelle forme consacrate, modificate, e profondamente, secondo gli intendimenti del suo genio personale, ma pure sempre riconoscibili nelle grandi linee della loro architettura. Egli eleva il proprio edificio sulle fondamenta, consolidate e ingrandite, di Haydn, Mozart e Beethoven. È nei particolari che Schumann si allontana dall'antico modello, ma egli si guarda bene dallo spezzarlo. A lui è dovuta una ulteriore trasformazione dello *Scherzo*. Negli *scherzi* della prima e della seconda sinfonia vi sono due *trii* differenti, alternanti con lo *scherzo* propriamente detto, e non solo contrastanti con esso, ma anche tra loro. Vi ha il dualismo ritmico — già impiegato da Beethoven — fra la misura ternaria e la binaria. Nella terza sinfonia di Schumann è, inoltre, intercalato un quinto *tempo*, al quale sono attribuite, da taluni critici, intenzioni descrittive.

Nella introduzione — *Andante un poco maestoso* — al primo *tempo* della sinfonia in *Si bemolle*, Schumann mira a disegnare un motivo destinato a divenire — trasformato — il soggetto stesso del *primo tempo* — *Allegro molto vivace*. — È una incessante fantasmagoria di ritmi, di melodie, di combinazioni armoniche e di colori strumentali; e benchè fedele al processo tradizionale della *esposizione dei temi*, del loro *sviluppo*, della loro *ripetizione* e *trasposizione tonale*, pure lo spirito moderno pervade il lavoro intero, così modulato nell'armonia, così poliritmico nella sovrapposizione delle idee, con piccanti prolungazioni cromatiche ascendenti, le quali non attesero Wagner a mostrarsi : già ne trovammo anche in Mozart.

L'*Andante*, in tre sinfonie di Schumann (si sa che nella quarta è sostituito da una romanza), è un breve *cantabile* in cui si leva una melodia nobile e pura, svolgentesi in mezzo a meandri di disegni ritmici ed armonici che la commentano e la accompagnano.

Lo *Scherzo* è, come accennammo, duplice, e con alternativa delle misure $\frac{3}{4}$ e $\frac{2}{4}$.

Libera è la forma dei *Finali* di Schumann, i quali rassembrano altrettante *Fantasie* di genere serio e dall'ampio svolgimento.

Tutti i tempi sono tra loro concatenati, benchè ciascuno in sè perfettamente sviluppato e compiuto.

Quella in *Si bemolle* è la più notabile delle sinfonie di Schumann. Fu concepita in un momento il più felice — in un'*ora di fuoco* — come soleva dire l'autore. Fu schizzata in soli quattro giorni. Vuolsi ispirata alla poesia di Adolfo Böttiger: " *Tu, o spirto delle nubi, tetro e greve*, ecc. „. Nel primo *tempo (Allegro)*, la *ripresa* è breve, ma compensata da una bella *coda*, dal motivo soave, e, quasi potrebbesi dire, devoto.

L'*Adagio* si ricollega, idealmente, alla *coda* del *primo Allegro:* — è una ispirazione del cuore.

Se nel primo *tempo* vi ha qualcosa di Haydeniano, qui si sente Beethoven. Nuova ne è la chiusa: vi si annuncia il *tempo* successivo: il principio dello *Scherzo*, coi suoi due *Trii*.
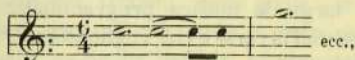
Il *Finale* presenta una spiccata antitesi nei due temi principali: gagliardo e giocondo il primo, dolce e tranquillo il secondo.

Nella sinfonia in *Re minore* di Schumann (composta nel 1841 e rimaneggiata nel 1851), come in quella in *La minore* di Mendelsshon, i singoli *tempi* si succedono senza interruzione *(Introduction, Allegro, Romanze, Sherzo und Finale in einen Satze)*; inoltre la introduzione si ricongiunge — ideologicamente — alla romanza (sulla dodicesima misura) e l'ultimo *tempo* al primo, mercè la comunanza e parentela dei temi. Il primo *tempo*, dopo 28 misure d'introduzione, ha nella sua prima sezione persino il ritornello Haydeniano. Felici le innovazioni nella struttura dei temi. Quanto, ai nostri occhi, hanno torto coloro che giudicano Schumann negato a concepire e a maneggiare le grandi forme della composizione sinfonica! Ingegnosi invece sono i suoi sviluppi tematici. È in questa sinfonia che trovasi la famosa romanza, così nobile ed espressiva, che ci confida i più delicati sentimenti del maestro. È un eolio pieno di poesia, aleg-

giante, in principio, sulle corde del violoncello elegiaco, cui va disposato l'oboe.

Non manca, nello *Scherzo,* neppure la forma classica della *variazione.* In Schumann incanta la ricchezza delle idee melodiche, maraviglia lo slancio della fantasia, la grazia, la naturalezza verginalmente schietta. Nel *Finale* — dopo un'idea incisiva e vigorosa — si onora la forma fugata.

La sinfonia in *Do maggiore* fu scritta la terza. Il tema eroico e festoso dell'introduzione, *Sostenuto assai:*




riappare in tutti i *tempi* (ricordisi il processo simile di Spohr), eccettuato l'*Adagio:* nel *Finale* risuona alla misura 217ª.

Vuolsi che Schumann abbia inteso trattarvi il problema di Faust! Noi ci accontentiamo di riconoscervi della ispirata musica espressiva e della eccellente musica sinfonica.

Il carattere dell'ultima sinfonia (in *Mi bemolle*) è giubilante: vi ferve la vita animata renana.

Omogenei tra loro, sebbene diversi, i due temi capitali del *primo tempo;* qualcosa di grottesco nella figura iniziale dello *Scherzo.* Gentile e sentimentale nella prima parte, l'*Andante* (in *La bemolle*) ha dell'unzione religiosa nella seconda (in *Mi minore*), dove risuonano gli ottoni festosamente.

Nell'ultimo *tempo* (*Lebhaft* = animato), dall' attacco Beethoveniano, riappare la figura a crome della precedente parte:

figura del IV *Tempo*:
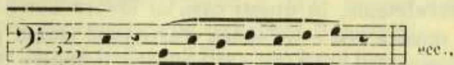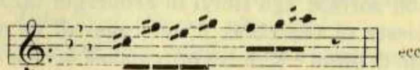



figura del V *Tempo*:



Schumann ha pure una sinfonia in tre soli *tempi: Ouverture, Scherzo* e *Finale* (Op. 52), imitata da molti. Il suo genere è fantastico e cavalleresco.

Dopo Schumann — anima romantica, tecnico classicista — germinano i semi della musica popolare, gettati nel campo della grand'arte sinfonica, con somma e razionale parsimonia, da Haydn e da Beethoven. Ma non è in Germania, bensì in Danimarca, nella Scandinavia, in Inghilterra, in Russia che fiorisce il *folklore* nella musica strumentale. In Francia invece si fa — contemporaneamente — largo la musica programmatica. Sono due indirizzi artistici diversi e che vogliono essere qui studiati come manifestazioni estetiche in onore in questo secolo fuggente.

L'idealismo italiano poco o punto si acconciò a questi nuovi generi di composizione musicale. Bisogna però anche dire che le fonti dei canti del popolo sono fra noi esauste o adulterate in modo da perdere la loro schiettezza primitiva, ciò che, sino ad ora, non è negli altri paesi sopra citati; la leggenda tradizionale è fra noi negletta od obliata, mentre la musica, per la sua essenza sovrannaturale, vive di poesia, del maraviglioso, di idealità. E l'idealismo è concezione appartenente al soprasensibile: è in esso che lo spirito dell'uomo si sublima.

L'istinto filosofeggiante, positivo e razionalista dei francesi condusse i musicisti della nostra sorella latina a prediligere la musica programmatica, quella dal significato concreto, determinato: un lavoro sinfonico divenne, agli occhi illusi, leggenda, racconto, novella, romanzo, poema! È il melodramma senza parole, è un melologo senza declamazione, o meglio... è un logogrifo armonioso!

Naturalmente, in questi casi, un lavoro non ha valore se la musica non è un'opera d'arte in sè stessa perfetta, a dispetto delle velleità descrittive e imitative. E tale è dessa, difatti, nei grandi autori.

Chi non sorride agli sforzi di Froberger di pingere la scala celeste di Giacobbe, il naufragio di un naviglio o un assalto di pirati? Kuhnau provandosi invece di adom-

brare la demonopatia di Saul non s'allontanava così tanto dalle virtualità della musica: si sa bene che i ritmi sono imagini delle passioni, ma *indeterminate*, astratte, impersonali: la musica traduce il fenomeno psichico con analogie dinamiche e intensive, però in senso vago: la sua oggettività è universale e può attribuirsi così agli uomini reali come agli enti astratti.

Questo carattere universale va riconosciuto nei lavori dei massimi maestri: e poichè abbiamo parlato di un *Saul* effigiato strumentalmente, va ricordata la *ouverture* di questo titolo del Bazzini, nella quale sono posti in contrasto due temi: l'uno rude e selvaggio, l'altro umano e soave, — Saul e Davide, — coronati dalla vittoria delle falangi filistee, annunciata dalle trombe impetuosamente squillanti.

I caratteri sono ben resi, ma potrebbero addirsi parimenti ad altri personaggi, ad altre epoche, ad altri episodi della storia. La musica non significa particolari materiali, ma caratteri psicologici: e, nel caso presente, le trombe trionfali potrebbero benissimo salutare la giornata d'Austerlitz! Bisogna convincersi: altro sono le note musicali ed altro le lettere dell'alfabeto.

Da ciò consegue che non possiamo trovarci col Berlioz della *Sinfonia fantastica* (1827), nella quale egli con la sola musica pretende trasportarci in mezzo al fervore di una festa da ballo, e da questa in una scena la più truce, — innanzi all'orribile spettacolo di una decapitazione, — resa con grande cura e *coscienza* d'artista!

Il soggetto si esclude di per sè dal campo dell'arte sensata, perchè raccapricciante e perchè ripugna alla nostra natura morale.

A parte l'argomento, e riguardando la partizione di Berlioz soltanto come musica, e dove questa mira ad essere più espressiva che oggettiva o descrittiva, quali non sono le sue bellezze? Per tutte basti citare la *Scena nei campi,* che Schumann disse degna di Beethoven.

Berlioz sentì il bisogno di risollevarsi da questa bolgia e scrisse *Lelio*, o il *Ritorno alla vita!*

Il maestro corre però miglior acqua con le vele del suo

ingegno nell'*Aroldo in Italia* (1834), sinfonia con viola principale; lo stile ha, in qualche punto, dell'Haydeniano, se non che, nel *Finale,* Berlioz si abbandona agli eccessi degli ultraromantici.

Questo lavoro consta di quattro parti: I[a] *Aroldo fra i monti. Scene di melanconia, di felicità e di gioia.* II[a] *Marcia di pellegrini cantanti la preghiera della sera.* III[a] *Serenata d'un montanaro abruzzese alla sua fidanzata.* IV[a] *Orgia di briganti e richiamo delle scene precedenti.* In questa sinfonia, — dedicata a Paganini, — Berlioz volle fare della viola la interprete dei sentimenti da lui provati attraversando gli Abruzzi: è la voce della sua anima. Il musicista assimila sè stesso al *Child-Harold* di Byron.

Berlioz creò la *Sinfonia drammatica,* il cui tipo è *Romeo e Giulietta.* Questo lavoro in parte è melodramma, in parte sinfonia e in parte opera. Qui ci troviamo coll'autore. I cori della festa da ballo e dei funebri di Giulietta sono di alta bellezza; una creazione nuova e vaporosa lo *Scherzo,* detto della fata *Mab,* di una leggerezza ideale e di una strumentazione così fine e colorita, nella sua trasparenza aerea, da potersi dire cosa inaudita e ineffabile. In questa sinfonia drammatica sono poetici quanto mai la scena d'amore e l'*assolo* di Romeo.

Nella *Sinfonia fantastica* e nell'*Aroldo in Italia* vi ha il *Leitmotiv*, o *Leitthema:* in quella è significazione dell'*idea fissa* dello strano eroe, nel secondo di questi lavori è rappresentazione del personaggio di Aroldo.
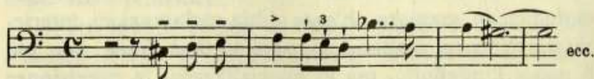
Feliciano David seguì Berlioz nelle odi il *Deserto* e *Cristoforo Colombo,* un tempo famose ed oggi dimenticate, ad onta dei loro pregi di *colorito locale.* Non si può negare che ai romantici non si debbano belle conquiste di mezzi tecnici, specie nella orchestrazione, rivelatrice di ideali dapprima sconosciuti.

La musica strumentale subisce con Franz Liszt, l'autore della *Messa di Gran* e degli oratorî *Elisabetta* e il *Cristo*, una radicale metamorfosi estetica: siamo ancora in pieno romanticismo, ma l'arte di Liszt diversifica da quella degli altri romantici. Egli sostituisce al processo

degli sviluppi tematici il principio espressivo concreto, determinato: ogni suo lavoro sinfonico si propone di svolgere un soggetto particolare, sia filosofico, sia fantastico, sia storico; nè ciò è tutto: egli trasforma il linguaggio melodico in maniera ch'esso abbia esclamazioni, interiezioni, reticenze, sospensioni, ogni sorta di frase: non più il vago, l'indefinito, ma lo specializzato, la precisione: non più generalizzazioni, ma i più sottili particolari: è la melodia che aspira diventare parola!
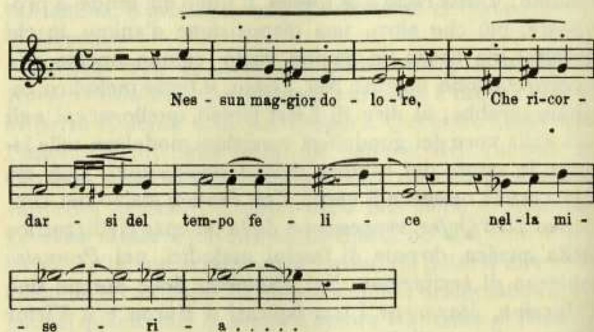
Liszt lasciò dodici *Poemi sinfonici* appartenenti a questa estetica singolare: *Ce qu'on entend sur la montagne* è il titolo del primo, che, pel suo carattere, richiama l'ultimo, *Dalla culla alla tomba.* Il titolo qui tende a provocare, più che altro, una disposizione d'animo in chi ascolta; ma havvi un troppo vasto campo aperto alla interpretazione nostra! Nel *Tasso,* il tema melodico capitale sarebbe, al dire di Liszt stesso, quello su cui egli udì dalla voce dei gondolieri veneziani modulare sulla laguna le strofe del cantore della *Gerusalemme.* Con ciò Liszt credè ottenere il vero! Coi *Preludî* siamo nel simbolico. Nell'*Orfeo,* espressione della potenza civilizzatrice della musica, dovizia di fascini melodici, nel *Prometeo* rudezza di recitazione. Nel *Prometeo* delle steppe dell'Ukraina, *Mazzeppa,* Liszt ispirasi a Byron e a Victor Hugo: di quest'ultimo intese tradurre musicalmente l'ode celebre. Ben sette *temi musicali* vi sono posti in azione, e con grand'arte. Nel finale si sente però il Beethoven della sinfonia in *Do minore.* Il *Festklänge* e l'*Heroide Funebre* sono forse più sintetiche nella espressione; l'*Hungaria,* dalle gagliarde antitesi di carattere, è consacrata alla sua patria; *Hamlet* cupo, Ofelia ideale; la *Battaglia degli Unni,* ispirata dal celebre affresco di Kaulbach, un solenne osanna, un cantico di ringraziamento accompagnato dalle fanfare. Vi si ode il liturgico " *Crux fidelis inter omnes* „. Negli *Ideali* sono rimpiante le illusioni della giovinezza. Lungo il testo musicale di Liszt leggonsi i versi degli *Ideali* di Schiller, a schiarimento delle intenzioni del compositore (" *So willst du treulos von mir scheiden* „, ecc.). Nella sinfonia la *Divina*

*Commedia* i motivi sono trovati con lo scandere i versi Danteschi, così il verso: " *Per me si va nella città dolente* „ ha suggerito il motivo:




I varî temi subiscono, in progresso del lavoro, molte metamorfosi.

Le parole di Francesca hanno, a loro volta, ispirato il seguente canto:
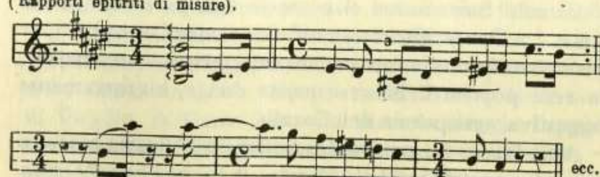



Il duetto delle anime innamorate è in ritmo epitrito. In tutto ciò la poesia non è assente. — La sinfonia *Faust* (*Una sinfonia sopra Faust*), in tre quadri di carattere: I. Faust, — II. Margherita, — III. Mefistofele (con coro finale), è forse il più felice dei lavori strumentali di Liszt. Fra i tre quadri non affinità musicali portate dai temi e dal loro sviluppo, ma tra le melodie considerate come espressione artistica delle passioni. È un legame destituito di ogni materialità, ma pur esistente.
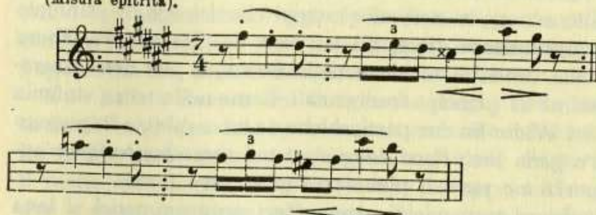
Non va omesso di notare che la forma musicale è sacrificata agli intendimenti programmatici.

Come il canto di Francesca, nella sinfonia *Dante*, così l'apparizione di Margherita nello specchio magico è in ritmo epitrito:

(Rapporti epitriti di misure).




(Misura epitrita).



Lo stesso ritmo ritorna di nuovo più oltre, acconcia espressione del turbamento dell'anima. La *Margherita* di Liszt è un fiore squisito anche per chi non ami la musica a programma. Le passioni insaziabili della terra, l'amore infelice, i cachinni diabolici si risolvono in un cantico finale coll'intervento delle voci umane. Ammettasi o no l'estetica di Liszt, taluni suoi lavori non avranno unicamente un valore pei loro titoli, o pei loro programmi, ma ben anco, e maggiore, pel sentimento che risvegliano in noi. La intelligibilità intellettuale abdica a favore della sensibilità del cuore; ma a raggiungere questa vanno rispettate le leggi immutabili della psiche umana, il che non si riscontra sempre in tutti i romantici.

Liszt ebbe i suoi seguaci, ricordiamo E. von Mihalovich, autore di una *Faustphantasie,* che nella emancipazione dalle forme consacrate si spinse più oltre del maestro; Giorgio Riemenschneider, cui devesi la *Nachtfahrt* (Tragitto notturno), un commento al poemetto di Vogl, e la *Notte di Luglio*, ispirata da alcuni versi di Lingg. Ma il Riemenschneider segue pure i processi di Mendelssohn, di Spohr e di Rubinstein. Il suo lavoro è, soprattutto, una pittura psichica.

Camillo Saint-Saëns si è messo egli pure sulla via di Liszt. La *Danse Macabre,* trasformazione di un valzer per pianoforte in un componimento caratteristico orchestrale, lo rese popolare. Illustra questa danza, bizzarramente oggettiva, una poesia del Cazalis.

Altri lavori di genere descrittivo dell'illustre maestro sono: *Le rouet d'Omphale, Phaeton,* la *Giovinezza d'Ercole.*

L'autore del *Sansone e Dalila* ha però — in mezzo alle sonate, ai trii, ai quartetti classici, ecc. — sinfonie propriamente dette, tra cui una in *Do minore,* libera nella condotta tonale e nella forma, e pur non contrastante ai principî tradizionali. Come nella terza sinfonia del Widor (in due parti, chiuse da un corale), è impiegato l'organo (nel *Poco Adagio*), e nel terzo *tempo* fa un'apparizione pure il pianoforte (a quattro mani).

Sopra tutti questi compositori programmatici si leva Gioachino Raff (1822-1882) per la grandezza e profondità dello stile. Ha nove sinfonie, due delle quali, *Nella Foresta* e *Lenora,* meritano il primato. Egli è un eclettico che sa fondere gli elementi tecnici ed estetici di Beethoven con quelli di Schumann e di Wagner. Le sue sinfonie hanno soltanto tre *tempi* in apparenza, ma dal loro esame si rende evidente come si possano distinguere in quattro.

Ci preme pure notare che il Raff basa i suoi lavori sui canoni dei classici, tanto rispetto al numero dei *Leitthema* quanto alla condotta tonale. Solo nella sinfonia *Im Walde* (*Nella Selva*) egli svolse il secondo tema non alla dominante ma alla sottodominante. Il programma della sinfonia è questo: I^a^ parte: *Di giorno. Impressioni e sensazioni*; II^a^ parte: *Sul crepuscolo*: (A). *Sogni,* (B) *Danza delle Driadi.* Queste due parti corrispondono all'*Adagio* e allo *Scherzo;* dopo quest'ultimo ritornasi al tema principale dell'*Adagio.* III^a^ parte: " *Di notte. La tranquillità della notte nella foresta. Solenne ingresso e partenza della caccia selvaggia con la fata Holle e Wotan. — L'alba del giorno* „. A ragione si chiede il Kretzschmar, nel suo prezioso volume " *Fürer durch den Concertsaal* „, come, tutto a un tratto, in un lavoro che ha

intendimenti naturalisti, possano intervenire Frau Holle e il nume massimo dell'Olimpo nordico!

Nell'udire la prima parte di questa fonica pittura della *selva fatata* vengono al pensiero le silvestri descrizioni di Virgilio, di Dante; — nella seconda aleggia l'appassionata anima di Beethoven, divinamente melodica; — nello *Scherzo* tutto è leggiadria, vita, brio; — nell'ultima parte si scatena la caccia fantastica, con effetti nuovi e fantastici. I raggi dell'aurora disperdono le tenebre della notte, e l'orchestra scoppia in una sonorità impetuosa, che chiude smagliantemente il lavoro.

È la ballata *Lenora* del Bürger che svegliò nella fantasia di Raff l'idea del capolavoro strumentale omonimo. La prima parte mira a descrivere la *felicità d'amore*. Il punto culminante del primo *tempo (Allegro)* è al motivo a *terze*, predilette all' autore. Nel secondo *tempo (Adagio)* svolgesi l'idillio dei due innamorati. Una marcia, al momento del loro distacco, interrompe la scena passionale. Nell' ultima parte gli amanti si riuniscono nella morte. Musica funebre, corale; vi si innestano i motivi della marcia e della scena d'amore. Beethoven e Schumann si *sentono* in questo lavoro, notevole pel suo colorito imaginoso.

Anche il Klughardt ha una sinfonia, sullo stesso soggetto, degna d'essere ricordata.

Fra le altre sette sinfonie di Raff meritano menzione le seguenti: *Sulle Alpi, Le Stagioni, Alla patria* e specialmente quella in *Sol minore*.

Raff traduce intimo, profondo e fervido, il *Gemüth* tedesco.

Appartengono alla musica programmatica il *Columbus*, sinfonia in quattro tempi, di Albert, e il *Wallenstein* di Giuseppe Rheinberger. Il genio di Schiller feconda quest'ultimo lavoro in cui è manifesta l'influenza salutare di Beethoven.

Schiller ispirò pure altri compositori di musica strumentale: M. Moszcowsky, I. L. Nicodès, H. Ubert, autori rispettivamente di una *Giovanna d'Arco,* di una *Maria Stuarda* e di un *Guglielmo Tell.*

A sua volta la saga *Frithjof,* di E. Tegners, suggerì ad Enrico Hoffmann una sinfonia dello stesso titolo, ricca di felici idee melodiche. Però Schumann, Mendelssohn, Gade, ed anche Weber e Wagner, non furono da lui studiati indarno.

*Nella corte del castello (suite)* è uno fra i componimenti più pregiati dell'Hoffmann, sebbene il titolo abbia poco a vedere col lavoro; — ciò può essere ripetuto per le *Nozze campestri* di Carlo Goldmark, che sono più una *suite* che una sinfonia. Il valore delle due partiture risiede unicamente nella musica, e non nei suoi rapporti coi titoli.

Il primo *tempo* è consacrato alle *variazioni;* anche Lachner si vale di questa forma in una introduzione di *suite,* ma Goldmark dimostra una maggiore libertà nello svolgimento del componimento. Nei brani erotici, l'influenza di Wagner è indubbia.

Riccardo Strauss, il conosciuto autore di una sinfonia in *Fa maggiore,* è un altro apostolo della musica a programma: le sue partizioni, in questo genere, si intitolano: *Dall'Italia*, *Don Giovanni*, *Macbeth*, *La morte e la trasfigurazione.* Egli ha, inoltre, pagine illustrative di quadri e poemi che si intitolano *Zarathustra,* l'*Après midi d'un Faune, Don Chisciotte,* i *Campi Elisi,* ecc. L'indipendenza delle forme e il vigore della fantasia sono i caratteri principali del compositore.

La materia di questa nostra trattazione estetica cresce tra mano, ed è giocoforza, per quanto ci resta ancora a dire, restringerci a pure sintesi, epperò saremo brevi nel parlare della musica strumentale nazionale ispirata ai motivi popolari. Kantzen, Weyse, P. E. Hartmann scrissero pei primi, in Danimarca, lavori con elementi etnici locali, così pei soggetti come per la musica.

Sul loro esempio Niels Gade compose la *ouverture* dal titolo *Nachklänge aus Ossian,* cui seguì, nel 1843, la sinfonia in *Do minore*, piena dello spirito delle saghe di Frithjof e dell'Edda: un nordico *epos* musicale che narra le antiche avventure guerresche, le vittorie, le feste, le caccie di quei paesi brumali.

Gade è un compositore programmatico, che anima i suoi lavori col soffio della melodia popolare, l'elemento naturalista della musica. Però non mancano nelle sue pagine incontri con Mendelssohn e con Schubert. Nell'ultimo *tempo*, — sull' esempio d' altri compositori, — Gade richiama uno dei temi capitali del primo.

La più conosciuta delle sinfonie di Gade (in totale ne ha otto) è quella in *Si bemolle* (1851). Nelle ultime sinfonie egli seguì, per quanto potè, Beethoven. Il *naturalista* dell'arte sinfonica sentì il bisogno di elevarsi all'ideale! Gade occhieggia pure Schumann! Talchè, come originalità, come creazione di un tipo, la sinfonia in *Do minore* è più originale d'ogni altra di questo maestro, in quanto che in essa rivivono nello splendore dell'arte la melodia nordica, la canzone e la danza popolare.

All'arte di Gade si ricollegano la sinfonia in *Mi bemolle* di Emilio Hartmann e le *suites* di A. Hamerick, però innestate di elementi Mendelssohniani e Wagneriani.

La nuova scuola di Gade ebbe i suoi precursori, nella musica per pianoforte, in Field (un allievo del nostro incomparabile purista Clementi), Weber, Glinka, Chopin (1).

Svezia e Norvegia sono rappresentate, quanto alla sinfonia, da Svendsen e da Grieg, in opposizione a Gade ed alla scuola danese. La diversità tra le due scuole risiede sopratutto nella diversità delle fonti melodiche popolari cui esse attingono. Le melodie popolari danesi hanno carattere grave e forma artistica: nella loro struttura tecnica sono occidentali; — le melodie scan-

(1) Federico Chopin (1809-1849) si emancipa dal *Folklore* slavo quando canta l'amore, come nel concerto in *Mi minore*, scritto per Costanza Gladkow prima di recarsi a Parigi, dove aprì l'anima all'eleganza ispiratrice di quella capitale ed agli ardori per la Sand; così pure egli cessa di essere *naturalista* quando canta il proprio dolore per la presa di Varsavia, per la sventura della patria, come nello *Studio in Do minore*, nel quale, a traverso passaggi turbinosi, si eleva una delle più appassionate melodie del nostro secolo. Chopin però si giovò molto, in altri lavori, di melodie popolari slave, mentre la sua natura vaga e romantica gli faceva prediligere quell'indefinito ondeggiare del ritmo cui egli stesso diè lo strano appellativo di *tempo rubato*.

dinave sono costrutte invece secondo un sistema tonale tutto loro proprio, formatosi indipendentemente dall'arte europea. Quelle melodie, associate alla nostra armonia, rivestono un carattere per noi singolare e strano. La melanconia penetra quella musica e la domina. Fra la musica scandinava e la slava non mancano punti di contatto; — noi già vedemmo quali sono le origini della musica slava è dessa un elemento etnico indo-grecanico.

Nelle sue sinfonie, Svendsen si vale bensì dei *Leitthema* nordici, — dalle tempestose vette dei monti si scende nella calma dei *fiord,* — ma egli non sa dipartirsi dall'arte di Beethoven, di Schubert, di Schumann e di Wagner, dei quali subisce l'influenza.

In Svendsen, adunque, svedesi le melodie, ma i procedimenti dell'arte tradizionale europea.

Grieg ha importanza estetica specialmente per le *suites Aus Holbergs Zeit* (dai tempi di Holberg) e *Peer Gynt* (soggetto di Ibsen). Nella prima, poco o nulla però di nazionale: piuttosto, ad onta della sua passionalità, si rievoca lo spirito del secolo XVIII. Nella seconda incontransi elementi melodici nordici *(terzo tempo).*

Il Cowen pure ha una sinfonia scandinava, ed una lo Stanford, a temi irlandesi, incastonati nelle forme classiche.

H. Hoffmann e Raff resero omaggio al *folklore* musicale scrivendo lavori su temi melodici ungheresi, Bizet su temi provenzali *(l'Arlesiana),* Godard francesi *(Scene poetiche),* Saint-Saëns africani *(Suite Algérienne),* Dvořák ed altri seguirono la corrente. Quest'ultimo predilige la pluralità tematica così da adottarla persino nei *temi* della parte espositiva della sinfonia. Egli però è trascinato ora nella corrente di Beethoven, ora in quella di Schubert ed ora in quella di Brahms.

Egli si valse di temi slavi *(Drei Slavische Rhapsodien* Op. 45, *Slavische Tänze),* ungheresi ed anche, in certi lavori, americani (dei negri). Nella orchestrazione vi ha del colore, ma talvolta anche dell' ampolloso e del ridondante.

Federico Smètana, Fybich e Hrimaly coltivarono la

sinfonia a base di temi magiari. Smètana è un seguace di Berlioz, Liszt e Wagner. La grandiosità dei suoi intendimenti artistici è palese nella sinfonia ciclica " *La mia patria* „ *(Wltwa, Wyshehrad, Libussa)*. Ha pure le sinfonie " *Hakon Iarl*, il *Campo di Wallenstein* „ e " *Riccardo III°* „.

L'orchestra in Russia si è messa al servizio dell'arte nazionale calcando le orme di Glinka della *Kamarinskaia*, componimento sinfonico originalissimo e tutta vita, della *Jota Aragonese*, dei *Recuerdos de Castilla*, della *Ouverture* spaguuola, ecc., e cioè del Glinka che accende il suo estro geniale al contatto della musa popolare, al *folklore*, e non solo slavo ma anche dei paesi latino-moreschi.

Balakirew ha *ouvertures* su temi russi e czechi, i poemi sinfonici la " *Russia* „ e " *Thamar* „ (ispirato quest'ultimo dai versi di Lermontow). È un adepto pur esso, come lo Smètana, della scuola pittoresca e descrittiva franco-tedesca, al cui indirizzo appartengono il Borodin, Rubinstein, Tsaikowsky, Rimsky-Korsakw e Glazunow. Il lavoro principale di Borodin è lo schizzo sinfonico " *Nelle steppe dell'Asia centrale* „. Rubinstein svolse una grande sinfonia (la quinta) su temi russi, potente per lo stile personale e pel fascino del colorito orchestrale.

Tsaikowsky mira essere compositore nazionale nella sua seconda sinfonia, ch'egli stesso denomina russa, e, più che altri mai, Rimsky-Korsakow brucia incensi all'arte sua nazionale nella " *Sinfonietta* „, e in una " *Ouverture* „ su temi russi, nella " *Pasqua russa* „, e celebra la musica popolare e pittoresca in una fantasia su temi serbi, in un capriccio spagnuolo, nei poemi sinfonici " *Sadko* „ e " *Schéhérazade* „ (dalle *Mille ed una notte*). In altro poema sinfonico, " *Antar* „, Rimsky-Korsakow impiega temi melodici originali arabi. — Il motivo d'Antar è un *Leitmotiv* che ricorre in tutte le parti del lavoro.

Glazunow, oltre quattro sinfonie, il poema sinfonico " *Stenka Rasin* „ *(Stefano Rasin)*, il quadro sinfonico il " *Kremlino* „ (la reggia degli Czar a Mosca) e la

" *Chopiniana* ", ha una *Rapsodia orientale* e due *ouvertures* su temi greci.

A Raff ed a Franz Lachner si va debitori del ritorno alla *suite*. Nel suo carattere moderno, la *suite* di Lachner è dotta, contrappuntistica, tuttochè di gusto popolare. I suoi lavori, in questo genere, sono tipici: una maraviglia le *fughe*, scorrevoli e potenti.

La prima *suite*, in *Re minore*, di questo maestro ha il preludio che è una gemma di musica strumentale. Il terzo tempo consiste in un tema con 23 *variazioni*. Chiude il *finale* una fuga. Nelle sue *suites*, Lachner ha un debole per le marcie, che gli riescono però nobilissime.

Questo compositore ha saputo ringiovanire le forme classiche del minuetto, della giga e della sarabanda. — Fughe semplici e doppie e canoni sono di prammatica nelle *suites* del Lachner.

La sesta *suite* si ispira alla guerra del 1870-71. Dopo le pompe funebri, gli inni di grazie per la vittoria: il corale famoso di Lutero *(Ein' feste Burg)* si leva come voce della nazione assorta in Dio.

La settima *suite* è di genere puramente moderno; fatta eccezione per la *introduzione* e per l'*intermezzo*, gli altri pezzi appartengono alle danze dei dì nostri, però idealizzate: *Polacca, Mazurka, Valzer (Dreher), Lance.*

Del genere sono i *Tanzmomente* di Herbeck.

Raff ed Enrico Esser invece ci conducono nel campo Bachiano: del primo va menzionata la *Suite in Do maggiore*, e del secondo la *Suite in La minore*.

L'indirizzo contrappuntistico della *suite* moderna si determina sempre più con Otto Grimm e con E. Jadasson, innamorati della forma a *canone*.

Al gruppo moderno dei compositori di *suites* contrappuntistiche si contrappone un nuovo gruppo che ha a capo Giovanni Brahms. Questi ha per punto di partenza i *divertissements* di Mozart e la *Gartenmusik* del secolo XVIII: l'ideale è l'idillio, il semplice, la purezza melodica in una forma parimenti tersa.

La prima serenata di Brahms, — una delle opere più ispirate del maestro, — conta sei *tempi* (1862): l'*Allegro*

*molto* (primo *tempo*), — in forma di sonata, — ha carattere pastorale, prediletto all'autore; il secondo *tempo* è uno *Scherzo*; — il terzo *tempo*, l'*Adagio*, è una squisita concezione poetica; il quarto *tempo* consta di due *Minuetti*: è una rimembranza del passato; il quinto *tempo* è un altro *Scherzo*, che lo Kretzschmar giudica superfluo; chiude la serenata un *Rondò*. Schubert, Mozart, Haydn, Beethoven e Schumann fanno — talvolta — sentire in quest'opera il loro soffio divino.

All'indirizzo di Brahms appartiene Roberto Volkmann; però alcune sue serenate lo avvicinano piuttosto a Liszt: trattasi di pitture musicali di genere.

Gade si è segnalato nella *suite* con le *Novellette* (Op. 53) per archi, un po' alla Schumann.

Colorite e pregiate le serenate di R. Fuchs; qualche volta egli ama l'elemento melodico magiaro.

Klughardt (A.), Brüll (I.), Reinholt (H.), Stanfort (V.) e Bird (A.) fanno bella corona al Brahms ed al Volkmann.

Moszkowsky è pur noto nell'aringo della *suite*. Nella sua prima composizione di questo titolo abbiamo un caleidoscopio di tutti i generi, dal superficiale al classico, con prevalenza del virtuosismo orchestrale, pieno di estro, di ingegnose trovate, e di una tecnica brillante.

L'arte dei compositori di musica programmatica, arte portata a grande sviluppo tecnico, se non sempre estetico, da Berlioz e Liszt, non fu troppo feconda di evoluzioni innovatrici; altrettanto può dirsi della sinfonia nazionale; e quanto alla *suite* e alla *serenata* neppure queste manifestazioni artistiche, intese unicamente a dilettare, potevano bastare alla aspirazione dell'ideale, insaziabile nell'uomo. La sola sinfonia, consacrata alla glorificazione dell'idea musicale pura, lanciata nel mondo dell'incorporeo, come una visione di cielo lontana dalle malvàgie piccinerie della folla degli umani, doveva possedere la virtù di appagare le menti sensate e gli ingegni peregrini: e si tornò alla sinfonia dei classici. Su questa nuova fase dell'arte spazia, con le sue ali d'aquila, ancora il genio dell'unico Beethoven: un genio che non poteva avere rivali, come non ne ebbero nè Sebastiano Bach, nè

Riccardo Wagner nell'arte loro rispettiva. Sul nuovo periodo iniziato dalla musica sinfonica, debole fu persino l'influenza di Mendelssohn; invece alquanto più sensibile fu l'influenza dello Schumann della sinfonia in *Do maggiore*, sebbene da taluni tanto combattuta.

Nel novero dei continuatori della grand'arte sinfonica è da porsi Antonio Rubinstein, autore di sei sinfonie di incontestabile valore: la sua sinfonia in *Fa maggiore* (N° 2), eseguita la prima volta nel 1854, se pur ha del Mendelssohn, quella dal titolo l'*Oceano* e la *Sinfonia drammatica* rivelano la potenza di mente, la fantasia e l'esuberanza di vita del sommo artista.

Tsaikowsky, accanto alle *suites*, alle *ouvertures* di concerto, ai poemi sinfonici la " *Tempesta* ", " *Manfredi* ", " *Francesca da Rimini* " e " *Romeo e Giulietta* ", e accanto al bellissimo concerto in *Si bemolle* ed al *Sestetto fiorentino*, ha sei notevoli sinfonie. Egli però, non appartiene interamente al cenacolo dei puri slavisti. Della sua celebre *Serenata* (Op. 48) il solo ultimo tempo è russo; nella prima *Suite* l'elemento nazionale figura soltanto nel primo tempo e nell'ultimo.

Però anche nelle sue sinfonie il Tsaikowsky ricorse a temi russi: lo attesta la misura $\frac{5}{4}$, così frequente nella musica dei paesi slavi.

La *Patetica* di Tsaikowsky, piuttosto che una sinfonia nella forma classica tradizionale, può dirsi un poema musicale consacrato al dolore: tanta è la libertà di forma del lavoro, tanta è la passione che vi trabocca. Singolare l'*Allegro molto vivace*; tragicamente epico l'ultimo tempo.

Lo strumentale è di una varietà di colorito che affascina. Tsaikowsky è un eclettico della versatilità di un Rubinstein.

Del Borodin è conosciuta la sinfonia in *Mi bemolle*; Borodin tratta nelle sue sinfonie motivi nazionali, ma ricorda pure l'arte tedesca: Schumann pel genere dei temi, Mendelssohn pel modo di svolgerli.

Di Rimsky-Korsakow, segnalatosi nella musica pura col concerto in *Do diesis minore*, non sono qui da ta-

cersi le sinfonie, in numero di tre: la prima astratta, la seconda l' " *Antar* ", già menzionata, e la terza in *Do*, eseguita nel 1886.

Insieme alla Russia emergono i paesi tedeschi.

Alberto Dietrich, con la sua seconda sinfonia, in *Re minore*, si mostrò autore personale e pieno di slancio. Come asteroidi confusi nella via lattea dell'arte sinfonica si trova una lunga serie di nomi: Reissiger, Taubert, Rietz, Hiller, Zellner, Hol, Bargiel, Helsted, Goltermann, Leonhard, Pape, Kufferath, Pott, Veit, Wüerst, Ulrich, Gouvy ed altri ancora, tra cui Herzogenberg e Antonio Bruchner, il primo avvicinantesi a Brahms, il secondo rivolgente un ultimo saluto all'arte sinfonica viennese.

Alla scuola di Beethoven appartiene Roberto Volkmann, segnalatosi specialmente per una sinfonia, in *Re minore*, di grande vaglia, e che, nel *primo tempo*, fa correre il pensiero alla *Nona*.

Chiamato a comporre per la Società musicale di Mosca, Volkmann, nella sinfonia in *Si bemolle*, si valse di melodie russe e si allontanò da Beethoven per avvicinarsi a Tsaikowsky.

Max Bruch, con la sinfonia in *Mi bemolle*, Federico Gernsheim, un Beethoveniano, Felice Draeseke ed Ermanno Götz raccolsero in patria l'ambìta palma del sinfonista dagli alti intendimenti.

Il Gernsheim, nella sua *Sinfonia tragica*, volle rendere i caratteri di una lotta contro il destino, come innanzi a lui avevano fatto Beethoven e Volkmann. È una delle più imponenti creazioni musicali dei nostri tempi.

In Italia la sinfonia propriamente detta fu assai poco coltivata. Muzio Clementi, che col suo *Gradus ad Parnassum* erasi misurato onorevolmente col Bach del *Clavecin bien tempéré*, dedicò parecchie sinfonie alla Società Filarmonica di Londra, ma nessun direttore di concerti pensò mai a toglierle dall' obblio in cui giacciono, e il nome dell'autore vive nell'arte per le sue sonate per pianoforte e specialmente per la dotta opera succitata.

Cherubini lasciò modelli di classiche *ouvertures* (quella dell'*Anacreonte* è una gemma), ma nella sinfonia non si provò che una sola volta, e la sua partitura seguì la sorte di quelle del Clementi.

Carlo Soliva, dopo i suoi viaggi all'estero, tentò pur esso la forma magna della musica aulica: alcune sue sinfonie risuonarono in Milano nelle sale del conte Castelbarco, nel 1824, per non più uscirne, ad onta il Biaggi, che le esaminò, le giudichi con favore.

Il Pugni e il Busi (Alessandro) lasciarono lavori strumentali da non negligersi: il primo una singolare sinfonia a due orchestre ed a *canone,* il secondo una dal titolo *Excelsior,* consacrata alla memoria del proprio padre, che fu contrappuntista di straordinaria perizia.

Antonio Bazzini — l'ultimo dei classici — se legò all' arte l' eredità di eleganti quartetti e di poderose *ouvertures,* quali il *Saul, Re Lear* e il poema *Francesca da Rimini,* tuttavia non osò, neppur in età matura, provarsi nella sinfonia.

Il Bazzini, dotato di facoltà estetiche temprate alla purezza di stile dei grandi del passato, seppe conciliare l'espressione di un concetto preconcreto con la logica musicale più rigorosa e con la castigatezza della forma. Più ardimentosi del Bazzini furono Giovanni Sgambati (1843) e Giuseppe Martucci (1856); famigliari coi classici, penetrarono le proprietà dello stile strumentale, e, dopo scritti diversi lavori di non comune valore, si cimentarono nell'agone sinfonico dimostrando piena conoscenza della tecnica dell'arduo componimento e gusto eletto.

La sinfonia in *Re maggiore,* dello Sgambati, con la *Serenata* celebre — la cui melodia evoca al pensiero la dolcezza del canto popolare italiano e Pergolesiano — e la sinfonia *Epitalamica,* dello stesso compositore, onorano un nome pel loro alto significato artistico. Nel primo di questi due lavori il classicismo splende nella veste della più simpatica modernità così tecnica che ideale.

Lo stesso stile classico ammodernato, e cioè dalla forma tradizionale avvantaggiata delle conquiste fatte

dalla musica nelle sue più recenti fasi evolutive, impronta la sinfonia in *Re minore* del Martucci. Questi mirò a un tipo: a quello della *Nona* del genio di Bonn, senza togliere il guardo dai sinfonisti più recenti e dalla polifonia Wagneriana.

Il tema del primo *tempo* regge l'intera sinfonia: è un vero *Leitthema,* o motivo egemonico. I periodi traslativi dall'uno all'altro tema sono poi impiegati nelle parti di sviluppo. I temi capitali di ciascun *tempo* sono due, ma questi, quando all'autore piace, vengono combinati simultaneamente tra loro; — nel *Finale* havvi uno spiccato dualismo fra la misura $\frac{2}{2}$ e la emiolia $\frac{3}{2}$.

L'impressione estetica dell'intero lavoro è imponente e tragica: vi si sente una agitazione titanica, qualcosa di fatidico, un epico alto tormento che si direbbe ripercuota lo spirito di questa fine di secolo, scossa dai conflitti sociali incipienti e dalla visione di nuovi ordinamenti sociali. Possano questi non distruggere ma favorire le arti della civiltà e impedire una nuova alzata di scudi barbarici nella terra sacra dell'Armonia.

Le ineffabili attrattive del teatro tolsero all'arte strumentale gran numero d'ingegni, fra cui uno poderoso che alla sinfonia aveva dato un lavoro di teutonica sodezza, lumeggiata da italica genialità: alludiamo ad Alberto Franchetti, un musicista dotato, più che altri mai, del senso della forma, che gli si impone anche nei momenti più violenti dei suoi drammi musicali.

L'idealista che coi suoi lavori salutò il secolo morente ed auspicò al secolo prossimo a sorgere è Giovanni Brahms (1833-1898). Schumann ne divinò il genio, il consenso universale lo consacrò.

*Il Requiem tedesco,* i *Liebesliede* (per piano e canto) e le celebri quattro sinfonie fanno testimonianza del valore del grande concittadino di Mendelssohn.

Nelle sue sinfonie, Brahms poggia all'arte di Beethoven, ma impiega mezzi e procedimenti pure essenzialmente suoi.

Brahms, fibra sensibile, agitata, ha, diremmo, il senso della vita dei romantici, ma nella forma egli è tal-

mente ordinato da richiamare in noi il grande concetto dell' arte classica, in cui, mercè sua, ferve l' anima moderna con le sue aspirazioni così umane, ma non è rotto l'equilibrio fra l'idea e la forma, sviluppata secondo le severe leggi del bello della musica pura e indipendente. L'economia, la logica dei lavori di Brahms è rigorosa, veramente Beethoveniana; altrettanto va detto degli elementi da lui impiegati, così nel campo della tonalità come in quello del ritmo; tutto è di una correttezza perfetta, senza ricorrere a manierismi ed a formolismi convenzionali.

Essenzialmente romantico è il carattere della prima sinfonia (in *Do minore)*: l'uomo in lotta con forze nemiche occulte! Ma perchè questa lotta? È il prezzo della felicità! La lotta si risolve in una apoteotica liberazione dello spirito. È il concetto della Quinta di Beethoven. Ogni uomo riconosce in codesta lotta uno dei momenti della propria vita intima. L'arte qui rende un fatto di coscienza universale.
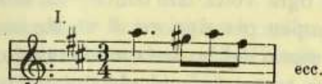
Abbandoniamo in quest'ultima parte del presente paragrafo sull'arte sinfonica la sintesi per l'analisi, poichè ci preme dimostrare i procedimenti stilistici che servirono a realizzare l'estetica di Bramhs.

Nella breve introduzione vi è già lo schizzo dell'*Allegro* susseguente. Il motivo cromatico, un po' *tristaneggiante*, domina, quale *Leitthema,* l'intera sinfonia. La condotta ideologica e tonale è quella dei classici; havvi, oltre i due temi e il trasporto della tonalità del secondo tema, persino il ritornello. Ciò nel primo *tempo;* nel secondo *(Andante sostenuto)* non è abbandonato il cromatismo *tristaneggiante* della introduzione. La prima idea ha la semplicità, la freschezza e il gusto di un motivo popolare. Il terzo *tempo (Un poco allegretto, grazioso)* ha della novelletta. Lamentevole la parte in *Fa minore,* di un'affettuosità sgorgante dal cuore. Nell'ultimo *tempo* è assai ricco e complesso lo sviluppo dei gruppi tematici. Si inizia con un *Adagio* (in *Do minore*), preceduto da una cupa introduzione. Alla 22ª misura erompe un appassionato tema in *Do minore,* a ritmo
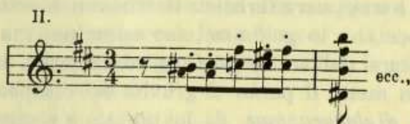
sincopato, affannoso. Secondo il concetto fondamentale del lavoro, che dall'angoscia passa alla gioia, il motivo appassionato si tramuta in altro motivo, dolce, sereno, consolatore, allorchè si ode il canto largo e sostenuto del corno (motivo in *Do maggiore*) *più Andante:* — qui spira un'aura pura e austera: vi ha del religioso. Tutto ciò serve d'introduzione all'*Allegro non troppo, ma con brio.* Un inno, — alternato con un motivo di carattere intimo, e arricchito di un motivo collaterale, — celebra la liberazione trionfale dello spirito combattuto.

Una maggior novità, così di idee come di forma, è offerta dalla seconda sinfonia, in *Re maggiore* (1877), dal carattere pastorale, anacreontico. Vi ha abbondanza di idee episodiche: personale il brano modulativo, tra due nuovi motivi

I.




II.




oltre alcuni incisi del I° tema. Anche qui i temi capitali e i collaterali ripresentansi con trasporto tonale. Vi ha ritornello. L'*Adagio non troppo* ha tre *Leitheme*: il primo — dei violoncelli, a melodia ampia, — elegiaco, [illegible] e grazioso il secondo (in $\frac{12}{8}$); passionale il terzo, in *Si minore.* Il primo motivo è però quello che domina nella sua espressione dolorosa.

Lo sviluppo si vale dei temi I° e III°; chiude il *tempo* il motivo iniziale.

Originale pure la forma dell'*Allegretto grazioso quasi Andantino.*

Il primo tema, in $^3/_4$, ha del racconto patriarcale, ingenuamente leggendario; — lo stile è puro e semplice: sembra respirare la pura aura dei campi.

Il brano collaterale, il *Presto ma non assai*, $\frac{2}{4}$, è una trasformazione ritmica del primo tema, cui succede un focoso *Tutti*. — Dopo un ritorno al primo tema, armonizzato diversamente, un $\frac{3}{8}$ prende il posto del *Trio:* è una seconda trasformazione ritmica del tema esorditivo. Chiudesi col primo tema onde resti affermata maggiormente l'unità del pezzo. I frequenti cambiamenti di misura e di movimento dànno a questo *tempo* carattere rapsodico, caro al genio dell'autore.

Prettamente classico l'ultimo tempo (*Allegro con spirito*), la cui vivacità ricorda Haydn. Il secondo tema *sincopato,* alla quinta, riappare, dopo un complicato brano di elaborazione, alla tonica. La condotta classica non si smentisce. La scorrevolezza e la vivacità sono i caratteri dominanti in questo *finale* passionalmente melodico.

Brahms ogni volta che concepisce una nuova sinfonia sentesi sempre più signore di sè stesso, delle proprie idee, del piano del lavoro e della tavolozza orchestrale.

Nella sua terza sinfonia abbondano perciò le innovazioni, i tratti caratteristici. Beethoven è sempre l'astro di fuoco che lo guida nel suo cammino; ma egli sa pur discostarsi dall'archetipo. Così, ad esempio, mentre Beethoven mette il punto di gravità del componimento nel *brano di elaborazione,* da lui portato a sommo sviluppo, Brahms invece mette il punto di gravità del suo lavoro nel *gruppo tematico;* poi tutto, anzichè complicarsi, come avviene nei classici, si semplifica: è un processo non solo affatto diverso, ma affatto opposto a quello degli altri sinfonisti.

Gli accordi d'introduzione di questa sinfonia sono una sorta d'intercalare dividente le idee musicali. Il primo tema *(f)*, *passionato,* è seguìto da una seconda idea *(p)*, misura 15ª (in *Fa maggiore* come la prima), collaterale; — il secondo tema è in *La maggiore*. È un tema molto ricordato in progresso del lavoro. Vi ha ritornello. Il punto culminante è il *poco sostenuto,* alla ripresa del I° tema (in *Fa*); — indi il II° tema, ora trasportato in *Re maggiore;* si termina con l'idea musicale dell'introduzione e con interrotti incisi del I° tema. Questo studio

minuziosamente esegetico è necessario a comprendere il lavoro.

La forma classica è sempre evidente, e la abbiamo anche nell'*Andante* a *variazioni*, su un tema semplice e tranquillo. Oltre il tema variato ve ne ha pure un secondo, il quale non viene svolto però ulteriormente: il solo suo *postludio* ricomparisce sulla fine del *tempo*.

Non abbiamo nè *Scherzo*, nè *Minuetto* pel terzo *tempo*, ma una sorta di cantabile indicata coll'espressione dinamica *Poco Allegretto*. La prima melodia è molto espressiva; — assente il *Trio*; però il bisogno di varietà ha fatto suggerire un *tempo di mezzo*, che eleva l'interesse del pezzo.

Nell'ultimo *tempo (Allegro)*, il sistema di comporre di Brahms s'afferma nella sua vastità, complessità e potenzialità artistica.

La complessità del I° tema si basa sulla protasi ed apodosi della prima idea melodica in *Fa minore*, agitata e triste, su un'idea collaterale *(pp)* in *La bemolle*, con accordi a terzine, sul II° tema in *Do maggiore*, che ha pur esso un'idea collaterale, ma breve, a due disegni alternantisi, misure 62, 63, 64 e 65:



e finalmente sul brano sincopato in *Do minore (ff)*, svolto con ardite modulazioni riconducenti al I° tema *Agitato*, in *Fa minore*, seguìto dal motivo collaterale, elaborato, modulato, cui fanno coda altri incisi melodici, sino al riapparire del II° tema, ora in *Fa maggiore (espressivo)*, coi suoi temi collaterali e coronato da nuovi sviluppi di idee già riapparse più volte. Qui si notano tre punti capitali: 1° l'iniziale, in *Fa minore*, a figure minute, rapide; 2° l'intermedio, in *La bemolle*, a figure larghe, assai modulato; 3° il predominante, in *Do maggiore*. Tutti e tre sono seguìti da altre idee (idee collaterali) con ritmi loro proprî; le singole idee sono temi sviluppati. Questi tre punti capitali fanno ritorno, ma con nuove elaborazioni e nuovi sviluppi: il primo ancora in *Fa*

*minore,* il secondo in *La minore* (al primo *attacco*), il terzo in *Fa maggiore.*

I temi I° e III° hanno maggior predominio del secondo; il terzo, *piantato* nella dominante, riapparisce poi — trasportato — alla tonica. Questo trasporto di tonalità è ancora quello dei padri della musica indipendente.

Alla musica strumentale pura appartiene altresì la quarta ed ultima sinfonia di Brahms, quella in *Mi minore* (1885), la più imponente e personale del maestro.

Anche qui il primo *tempo* si svolge da parecchi *gruppi di temi,* assai spiccati per la bellezza della melodia.

Il I° tema, a suoni interrotti dalle pause, è triste ed agitato, ma chiaro e semplice; belle modulazioni conducono a un tema collaterale — caratterizzato da una figura di *terzina* — nobile e cavalleresco, e questo a sua volta conduce a un alato motivo sulla dominante di *Si minore.*

Il II° tema principale è in *Si maggiore,* cantabile ed espressivo nella melodia fluida e nuova.

Lo sviluppo è dedotto dalla apodosi del I° tema (misura 9ª e successive); poscia ripercussione del I° tema, seguita dal motivo cavalleresco, ora in *Si maggiore,* e la melodia, che prima s'udì nella dominante di *Si minore,* ora è nella dominante di *Mi minore.* Risuona ripetutamente il tema cavalleresco, e, sfiorate altre idee, si perviene al II° tema principale, trasportato in *Mi maggiore.* Poi è da notare la sovrapposizione di frammenti tematici, e finalmente ritorna il I° tema *(ff),* ma a *canone all'ottava*, preconcepito dal compositore sin dal principio del *tempo.*

I temi principali sono, in tutto, quattro nella prima parte; nella seconda, — dopo la Iª idea (I° tema) nel tono d'impianto, susseguita da altre idee secondarie, — essi ritornano trasportati di tono.
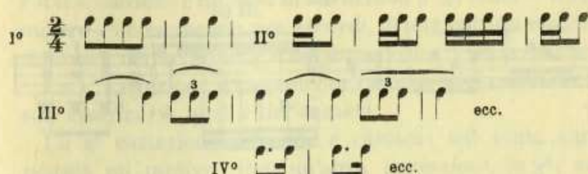
Di carattere pure elegiaco, come il primo, è il secondo *tempo* (*Andante moderato,* $\frac{6}{8}$), svolto amplamente e modulato con gusto arcaico.

Lo stesso colorito arcaico ha il III° *tempo (Allegro giocoso)*, sul principio armonizzato diatonicamente.

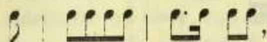
Il tema passa in parecchie tonalità, anche lontane, e

appare pure nei *bassi*. È un *tempo* immaginoso, epperò ricco di varietà.

Anche qui abbiamo un gruppo di temi, ma la prima idea melodica insiste talmente come si trattasse, staremmo per dire, di una nuova e libera forma di *rondò*. Dai vari incisi in cui vien decomposto il I° tema sono dedotti gli sviluppi. C'è però anche un brano nuovo (che attacca in *Re bemolle*) *Poco meno presto:* un episodio che conduce alla ripresa del terzo disegno del I° tema. In sostanza, è un gran tema complesso poichè ha quattro diversi disegni: I° a battuta 1ª, II° a battuta 6ª, III° a battuta 10ª e IV° a battuta 21ª:




Sono quattro disegni caratteristici in un unico tema, e ciascun disegno è elevato a sua volta a tema speciale. Vi sono anche due temi collaterali, il primo al *grazioso*:



il secondo al *piano*, a semiminime:



Il *Poco meno presto*, in *Re bemolle*, è una metamorfosi

del disegno: . Poi seguono i disegni: e
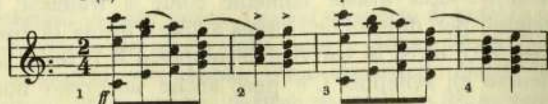
, indi il motivo collaterale, infine il
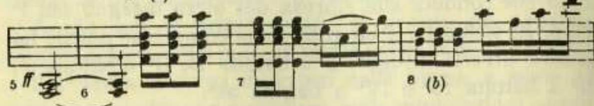
, e ripiglio, nei bassi, della prima idea.
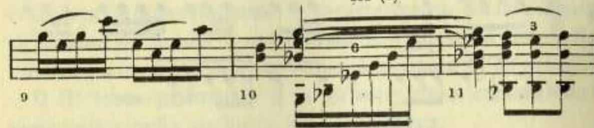
Questi schemi ritmici ecco come sono rivestiti di elemento fonico:
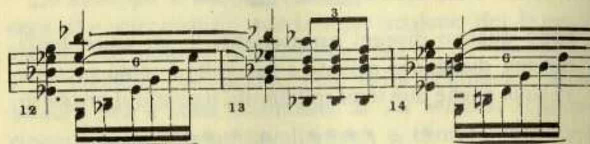
# TEMA DEL III° TEMPO *(Allegro giocoso)*
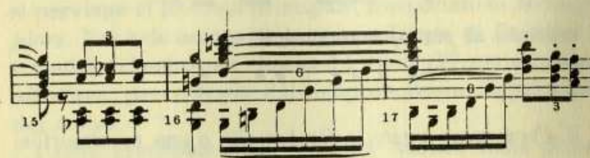
della IVª Sinfonia di Brahms.
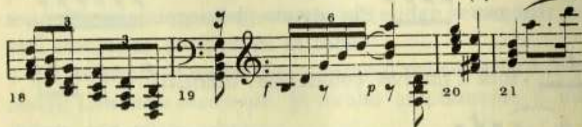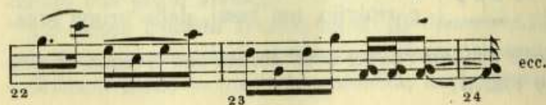


















Tanto meccanismo e calcolo come ha potuto conciliarsi con la bellezza ed eleganza del lavoro? Alle menti geniali riesce agevole ciò che per altre è talvolta pressochè inesplicabile e impossibile.

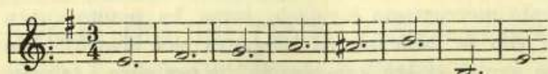
D'altra parte, il principio di dedurre dai disegni, ossia dalle figure, di una data melodia i disegni di altre melodie, è insegnato dalla *fuga*.

Qui trattasi sopratutto della erezione a sistema tecnico ed estetico, e su vasta scala, del procedimento degli episodi della *fuga*, portato in una sfera d'arte libera ed essenzialmente ideale.

L'ultimo *tempo* è una fra le più elevate concezioni dell'arte musicale: è un ciclo di *variazioni* il cui tema — 8 sole misure — è enunciato per accordi, di una battuta ternaria ciascuno, in movimento *Allegro energico e passionato.*

La 1ª variazione è puramente ritmica, la tonalità, nella sua essenza, è quella del tema.

La 2ª variazione è tonale e ritmica: sul tema campeggia un motivo; indi un'altra *variazione*, la 3ª; una 4ª, elegante, nei violini, col tema nel grave; poi una 5ª, anche più elaborata, una 6ª, una 7ª, sempre più imaginose, un 8ª, una 9ª, una 10ª (ad accordi di settima), un'11ª, una 12ª, una 13ª, in *maggiore*, con un dialogo *espressivo* fra clarinetto ed oboe, con metamorfosi di tonalità e di ritmo e con tale varietà di melodia da rivelare un ingegno musicale altrettanto poderoso quanto fecondo. La 14ª (a tromboni) ricorda il *Requiem*, con quegli accordi gravi; — sommamente ingegnose le modulazioni della quindicesima variazione a incisi di frasi interrotti di misura in misura; finalmente, dopo tanto agitarsi, si torna alla primiera semplicità, ma questa semplicità non dura a lungo. — Vi sono altre 14 variazioni la cui bellezza può solo essere celebrata dall'orchestra che le eseguisce nella loro grazia, nella loro pompa, nella loro passionalità: il tema si idealizza, si poetizza sempre con nuovi slanci di fantasia, sino alla coda *(Più allegro)*, che è un'altra variazione, la 15ª, impetuosa, irresistibile nella sonorità; — le note della scala di *Mi minore* del tema



non sono dimenticate neppure nelle frasi cadenzali che chiudono il *tempo*.

Innanzi a tanto prodigio di tecnica musicale, innanzi a questa dovizia di accordi e di melodia applicata ad una semplice forma di scala, si resta attoniti: l'arte che ispirò a G. S. Bach la famosa *Ciaccona* risorge gigante in questo ultimo *tempo* senza emuli nell'arte sinfonica moderna, e che segna il patto di alleanza tra la severità delle forme classiche, la fantasia poetica e il *pathos* romantico.

È l'apoteosi della *variazione*, mentre questa, dal canto suo, è la pietra di paragone del musicista.

È un corteo di innumerevoli fantasmi armoniosi dalle forme sempre diverse: è una imaginosa e pittoresca rapsodia di motivi sempre varî, ma spiritualmente vincolati tra loro per l'omogeneità dei caratteri e la potenza d'antitesi: sono lamenti e gridi di gioia, tratti eroici e slanci generosi, preci e imprecazioni, inni apoteotici e canti funerei, e tutto ciò evocato mercè una misteriosa suggestione di forme musicali pure, solide e che dimostrano ciò che veramente sia musica.

Ma cosa non può una gran mente nell'arte divina dei suoni? Anche se il bello di questo *tempo* è forse più intellettuale che di sentimento, pure non cessa per questo d'essere cosa maravigliosa.

È la scienza fatta genio! Con Brahms assorgiamo ai più eccelsi ideali delle astrazioni dello spirito umano!

È avverato il sogno di Platone: innanzi a questo poema dell'ideale si raffigura al nostro pensiero l'uomo in contemplazione della bellezza eterna, liberata da tutto ciò che sulla terra la offusca: la bellezza che è gloriosa irradiazione di quella sublime potenza che avviva e feconda l'universo: l'Amore!

# INDICE

# INDICE

# INDICE DELLE TAVOLE

Finito di stampare in Sala Bolognese nel Maggio
1975 presso la Arnaldo Forni Editore S.p.A.

S

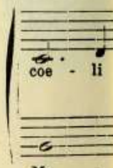
C

T

B
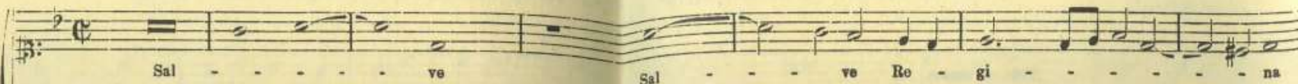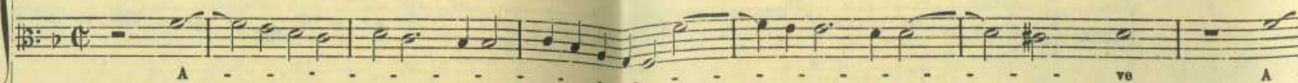




# ANTIFONA

TAVOLA *
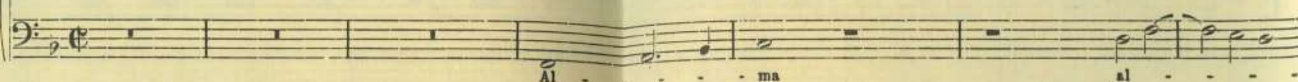
NICOLA GOMBERT.
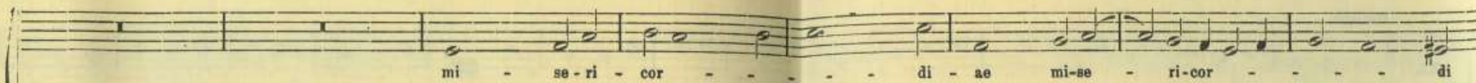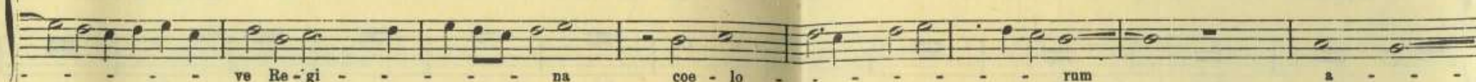








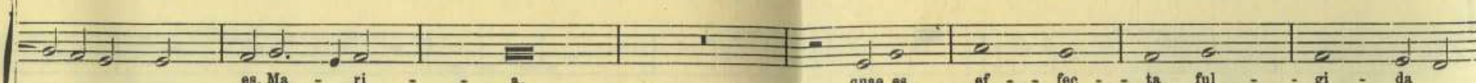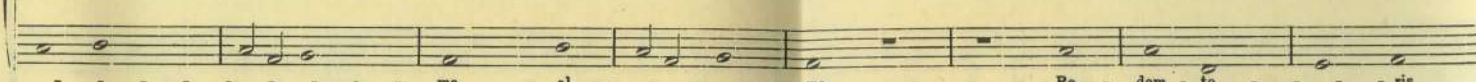






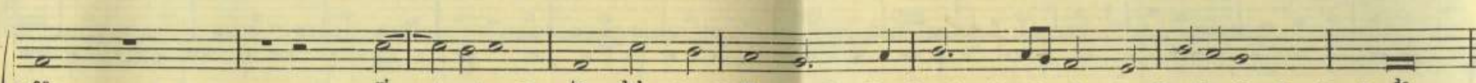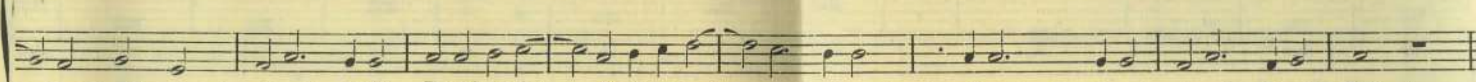






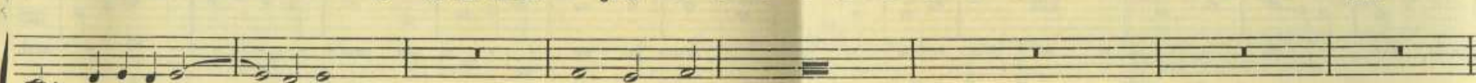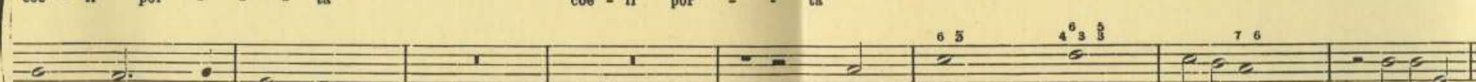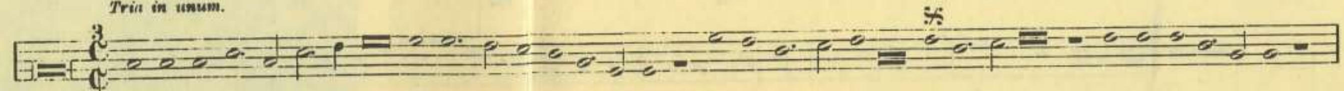
















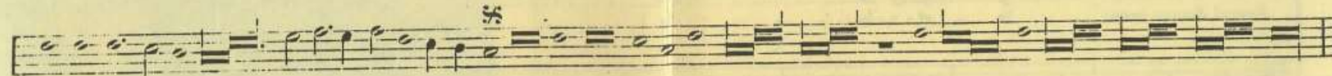
ecc.

# AGNUS DEI

Dalla Messa " *L'homme armé* „ super voces musicales, di IOSQUINO DEL PRATO.

*Tria in unum.*





*Resolutio.*

A-gnus De - - - - - - - - - - - - - - - i, qui tol - - - - - - - - lis pec-ca-ta mun - di,

A - gnus De - - - - - - - - i, qui tol - - - - - - - - lis pec - ca -

A - gnus De - - - - - - - - - - i, qui - tol - - - - - - lis pec - ca - - - - - - -

pec-ca - - - ta mun - - - - - - di mi - se - re - - - - - - - re no - - - - - - - - - - - stri.

- ta mun - - - - - - di, mi - - - - - se - re - re no - - - - - - - - stri.

- ta mun - di, mi - se - re - re mi - se - re - - - - re no - - - - - - - stri.

# MOTETTO (dal Canto dei Cantici)

*Adjuro vos filiae Hierusalem.*

PALESTRINA.

Ad-ju-ro vos, fi - li - ae Hie-ru - sa - lem, Hie - ru - - sa - lem, Hie - - ru - sa-lem, Hie - ru - -

Ad - ju - ro vos, fi - li - ae Hie-ru - sa - lem, Hie - ru - - - - - - sa - lem, ad - ju - ro vos,

Ad - - ju - ro vos, fi - li - ae Hie - ru - - sa - lem, fi -

Ad - ju - ro vos, fi - li -

Ad - ju - ro

- - sa-lem, si in - ve - ne - ri-tis di - le- ctum me - um, di - le-ctum

fi-li- - ae Hie-ru - - - sa - lem, si in - ve - ne - ri-tis di - le - ctum me - um, si in - ve - ne - ri - tis di -

- - li - ae Hie - ru-sa - lem, si in-ve - ne - ri-tis di - le-ctum me - um, di - le - ctum me - um,

- ae Hie-ru - - - - - sa - - - - - - - lem, si in - ve - ne - ri-tis di -

vos, fi - li ae Hie-ru - - sa - lem, si in - ve - ne - ri - tis di - le - ctum me - - - um,

me - - - um, ut nun - ti - e - tis e - - i, ut nun - ti - e - tis e - - i,

- le - ctum me - um, ut nun-ti - e - tis e - - - - - - - i, ut nun - ti - e - tis e - - - i, qui -

ut nun-ti - e - tis - e - - i, ut nun-ti - e - tis e - - - - - i, qui-a a - mo - -

- le - ctum me - um, ut nun - ti - e - tis e - - - - - - i, qui-a a - mo -

ut nun-ti - e-tis e - i, ut nun-ti - e-tis e - i, qui - a a

qui - a a - - mo - - - - - - re lan - gue - o.

- a a - mo - re lan - gue - o, lan - - gue - o, lan - gue - o.

- - - - - re lan-gue-o, qui - a a - mo - - - re lan - - gue - o.

- - re lan - gue - o, qui-a a - - mo - re lan - gue - o.

- mo - - re lan - gue - o, a - mo - - re lan - gue - o.

# IMPROPERIA SECUNDUM AUTOGRAPHUM PRAENESTINI



(*Unus chorus*).

JULIUS
Po - pu - le me - us, quid fe - ci ti - - - - bi? aut in quo con - tri - sta - vi te? Re - spon - de mi - - - hi.

ALTUS PETRUS
Po - pu - le me - us, quid fe - ci ti - - - bi? aut in quo con - tri - sta - vi te? Re - spon - de mi - - hi

ALEXANDER
Po - pu - le me - us, quid fe - ci ti - - - - - bi? aut in quo con - tri - sta - vi te? Re - spon - de mi - - - hi.

FRANC.
Po - pu - le me - us, quid fe - ci ti - - - bi? aut in quo con - tri - sta - vi te? Re - spon - de mi - - hi.

Fol. 89 *b*. (*Alter chorus*). 90 *a*. (*Unus chorus*).

ANNIB.
V. Qui - a e - du - xi te de ter - ra Ae - gy - pti: pa - ra - sti cru - cem Sal - va - to - ri tu - o. A - gi - os o The - os.

THOMAS
V. Qui - a e - du - xi te de ter - ra Ae - gy - pti: pa - ra - sti cru - cem Sal - va - to - ri tu - o. A - gi - os o The - os.

ORATIUS
V. Qui - a e - du - xi te de ter - ra Ae - gy - pti: pa - ra - sti cru - cem Sal - va - to - ri tu - - - o. A - gi - os o The - os.

PETRUS
V. Qui - a e - du - xi te de ter - ra Ae - gy - pti: pa - ra - sti cru - cem Sal - va - to - ri tu - o. A - gi - os o The - os.

89 *b.* (*Alter chorus*). 90 *a.* (*Unus chorus*). 89 *b.* (*Alter chorus*).

San-ctus De - - us. A-gi-os i-schy-ros San-ctus for - - tis A-gi-os a-tha-na-tos e-le-y-son i-mas.

San-ctus De - - us. A-gi-os i-schy-ros San-ctus for - - tis A-gi-os a-tha-na-tos e-le-y-son i-mas.

San-ctus De - - us. A-gi-os i-schy-ros San-ctus for - - tis A-gi-os a-tha-na-tos e-le-y-son i-mas.

San-ctus De - - us. A-gi-os i-schy-ros San-ctus for - - tis A-gi-os a-tha-na-tos e-le-y-son i-mas.

89 *b.* (*Alter chorus*). (*Omnes*). 89 *b.*

San-ctus et im-mor - ta - - - lis, mi-se-re-re no-bis. Mi-se-re-re no-bis.

San-ctus et im-mor - ta - - - lis, mi-se-re-re no-bis. Mi-se-re-re no-bis.

San-ctus et im-mor-ta - - - - lis, mi-se-re-re no-bis. Mi-se-re-re no-bis.

San-ctus et im-mor - ta - - - lis, mi-se-re-re no-bis. Mi-se-re-re no-bis.

# FRAMMENTO DI CANTATA DI ALESSANDRO SCARLATTI



*(inedito).*

Non so co-sa

si - a, non so co-sa si - a un fo - co, non so co - sa si - a, un

*contrazione* *cadenza*

fo - co ho nel cor . . . . un fo - co ho nel cor, un fo - co... non so co - sa si - a, un

fo - co ho nel cor, un fo - - co ho nel cor che dà all'al - ma mi - a di - let - to, so - spet-to, spe -

ran - za e ti - mor, spe - ran - za e ti - mor, che dà all'al - ma mi - a di - let - to, che dà all'al - ma mi - a di -

let - to, so - spet-to, spe - ran-za, spe - ran-za e ti - mor, spe - ran - za e ti - mor.

*Da Capo.*

# FRAMMENTO DI CANTATA DI A. SCARLATTI

TAVOLA *6

Ro - si - gnuo - - lo che vo - - lan - do e can - tan - do

va da que - sta e quel - la fron - da va da que - sta e quel - la fron - da sa - rà

me - ta al mi - o pia - cer. Ro - si - gnuo - lo che vo - - lan - do e can -

tan - do va da que - sta e quel - la fron - da sa - rà me - ta al mio pia - cer al mi - o pia -

cer sa - rà me - ta al mi - o pia - cer al mi - o pia - cer.

*Fine.*

Zef-fi - ret - to che spi - ran - - do va al - ter - nan - do col ru - mor di
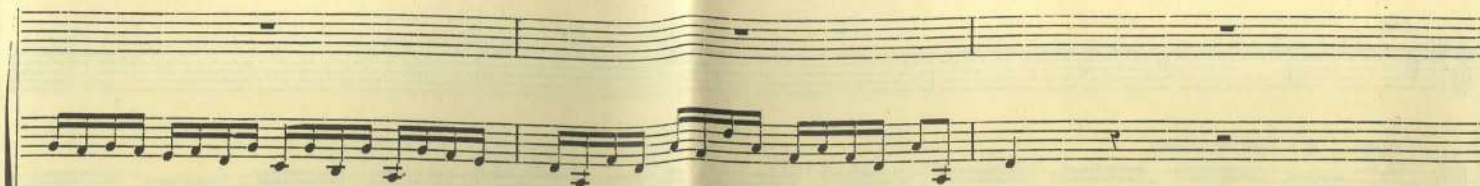
lu - ci - d'on - da sia lu - sin - - ga del pen - sier del pen - - - sier
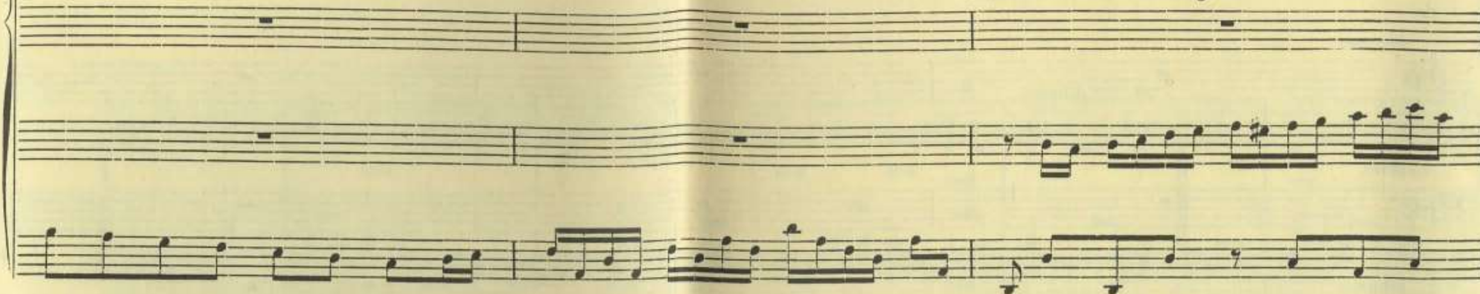
Zef - fi - - ret - to che spi - ran - do va al - ter - nan - do col ru -

mor di lu - - ci - d'on - da Sia lu - sin - - ga sia lu - sin - - ga del pia -
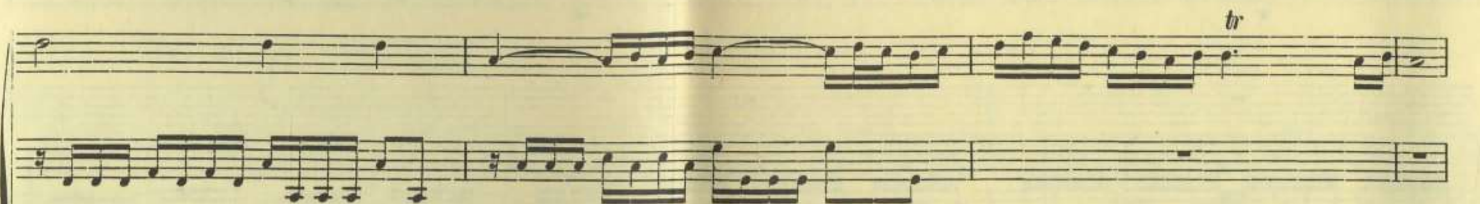
cer Sia lu - sin - ga del pia - cer.
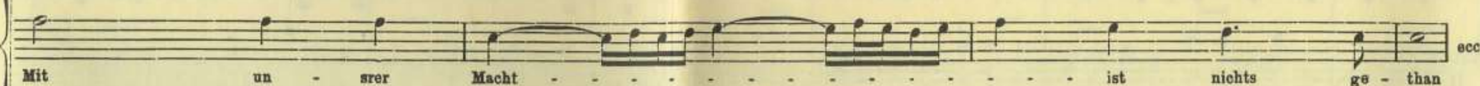
*Da Capo.*
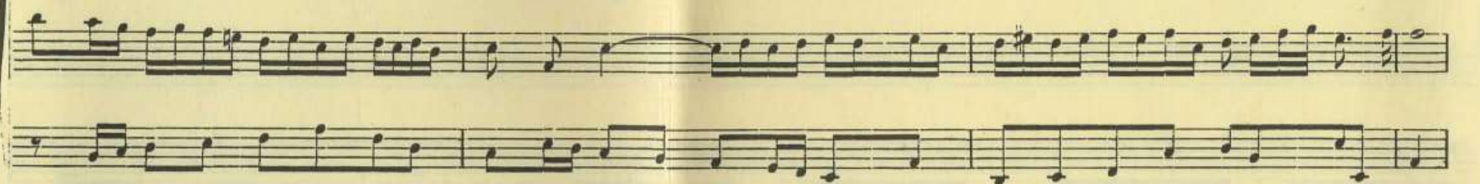




Grundmelodie: Ein' feste Burg.






Mit un - srer Macht - - - - - - - - - - - - - - - ist nichts ge - than
ecc.




# DALLA CANTATA PER LA FESTA DELLA RIFORMA



G. S. Bach.

Ein' fe - - - - - - - -

Ein' fe - - - - - - - - - - - - - - - ste Burg ist un - ser Gott, ein' gu - te

- - - - - - - ste Burg ist un - ser Gott, ein'

# DALLA CANTATA "ACTUS TRAGICUS"

G. S. BACH.

Andante.

Flauto 1°

Flauto 2°

Viola da gamba 1ª

Viola da gamba 2ª

Soprano

(Sirach, cap. 14, v. 18).

Alto

Es ist der al - te Bund: Mensch, du musst ster - - ben, du musst ster-ben, du musst, du

Tenore

Es ist der al - te Bund: Mensch, du musst ster - - - ben, du musst, du musst ster - ben, du musst ster - ben, Mensch, du musst

Basso

Es ist der al - te Bund: Mensch, du musst ster - -

Continuo

Soprano

Contralto

musst! es ist der al - - te Bund: Mensch, du musst ster - - - - ben, du musst ster - ben, Mensch, du musst ster - - - - - ben, Mensch, du musst

Tenore

ster-ben, du musst ster-ben, du musst! es ist der al - - te Bund: Mensch, du musst ster - ben, du musst, du musst, Mensch, du musst ster - ben,

Basso

ben, du musst, du musst, du musst, Mensch, du musst ster-ben, du musst, du musst! es ist der al - - te Bund: Mensch, du musst

Continuo

(Offenbarung St. Johannis, cap. 22, v. 20).

Soprano

Ja ja ja komm, Herr Je - su, komm, ja komm, Herr Je - su, komm, ja komm, Herr Je - su, ja ja, ja

Contralto

ster - - - - ben, Mensch, du musst ster-ben, du musst ster - ben!

Tenore

Meusch, du musst ster - - - - ben, Mensch, du musst ster - - - ben!

Basso

ster-ben, du musst, Mensch, du musst ster-ben, du musst ster - ben!

Continuo

Melodie: "Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt".

Flauto I°

Flauto 2°

Viola I^a

Viola 2^a

Soprano

komm, Herr Je - su, ja, ja, ja, ja, Herr Je-su, komm, ja, ja, ja, komm, Herr Je - su, komm, Herr Je-su, komm!

Contralto

Tenore
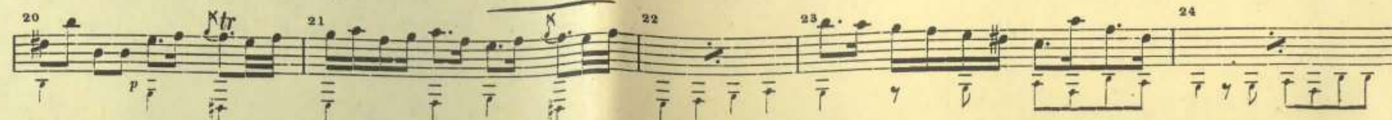
Es ist der

Basso
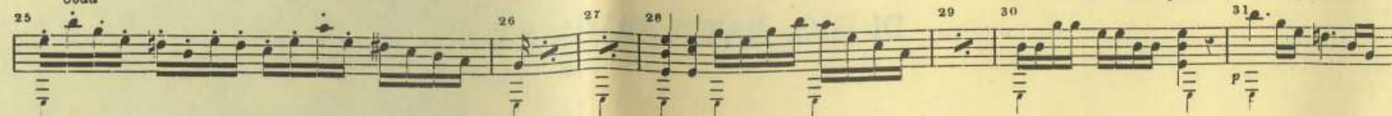
Continuo

## SVOLGIMENTO IDEOLOGICO DEL I° TEMPO DELLA SINFONIA IN *La maggiore* TAV. *10
## DI GIO. BATT. SAMMARTINI.
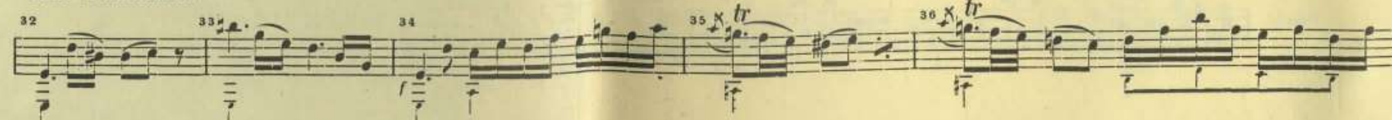
IIª idea (alla Vª del tono).
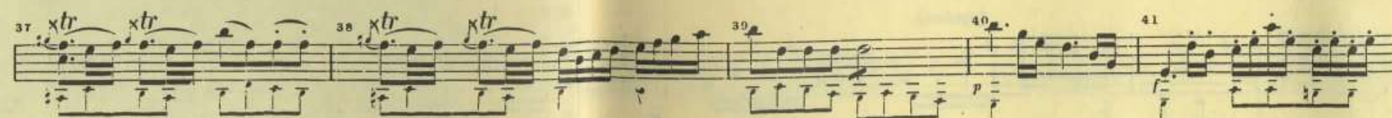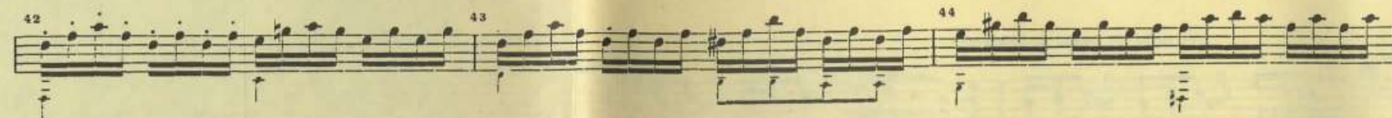


*Coda* — *Fine della Iª parte.* — Idea episodica e
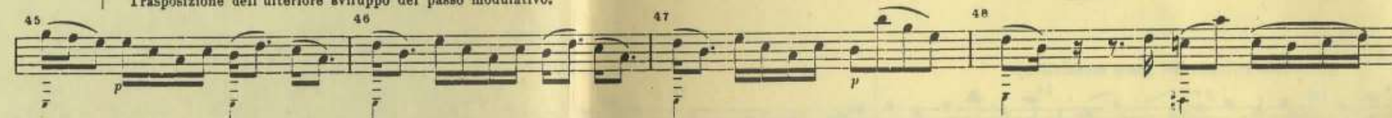


Brano di elaborazione.
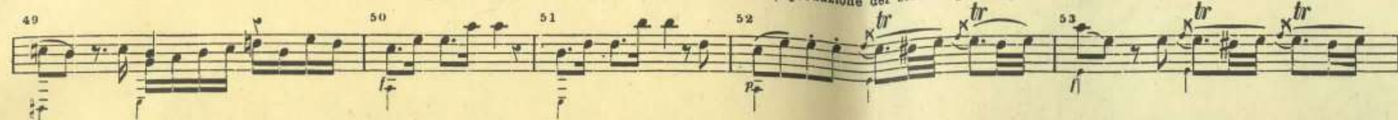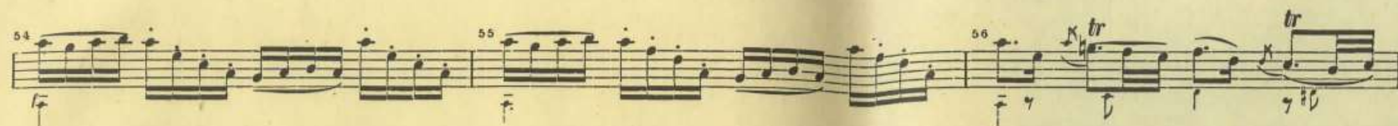






Trasposizione dell'ulteriore sviluppo del passo modulativo. — *Attacco.*
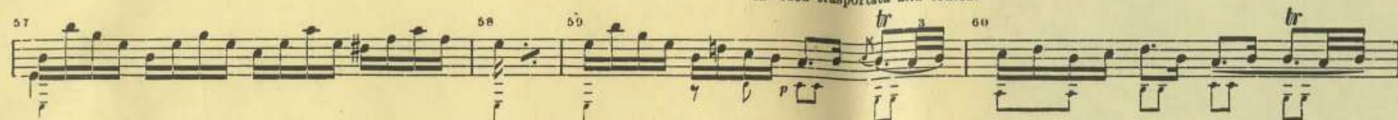


IIIª parte (misure della introduz.). Iª Idea (riproduzione del brano espositivo).
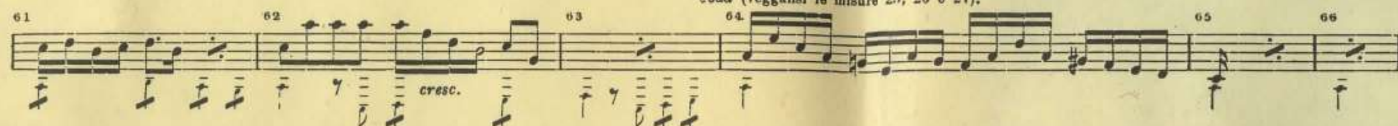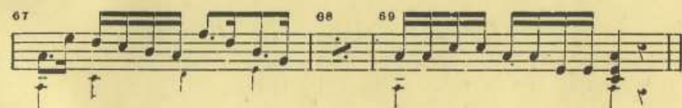






IIª idea trasportata alla tonica.




*Coda* (veggansi le misure 25, 26 e 27).






BIBLIOTHECA MUSICA BONONIENSIS
Collana diretta da Giuseppe Vecchi
dell'Università degli Studi di Bologna

Sezione III N. 16

Ristampa anastatica dell'edizione di Torino, 1900